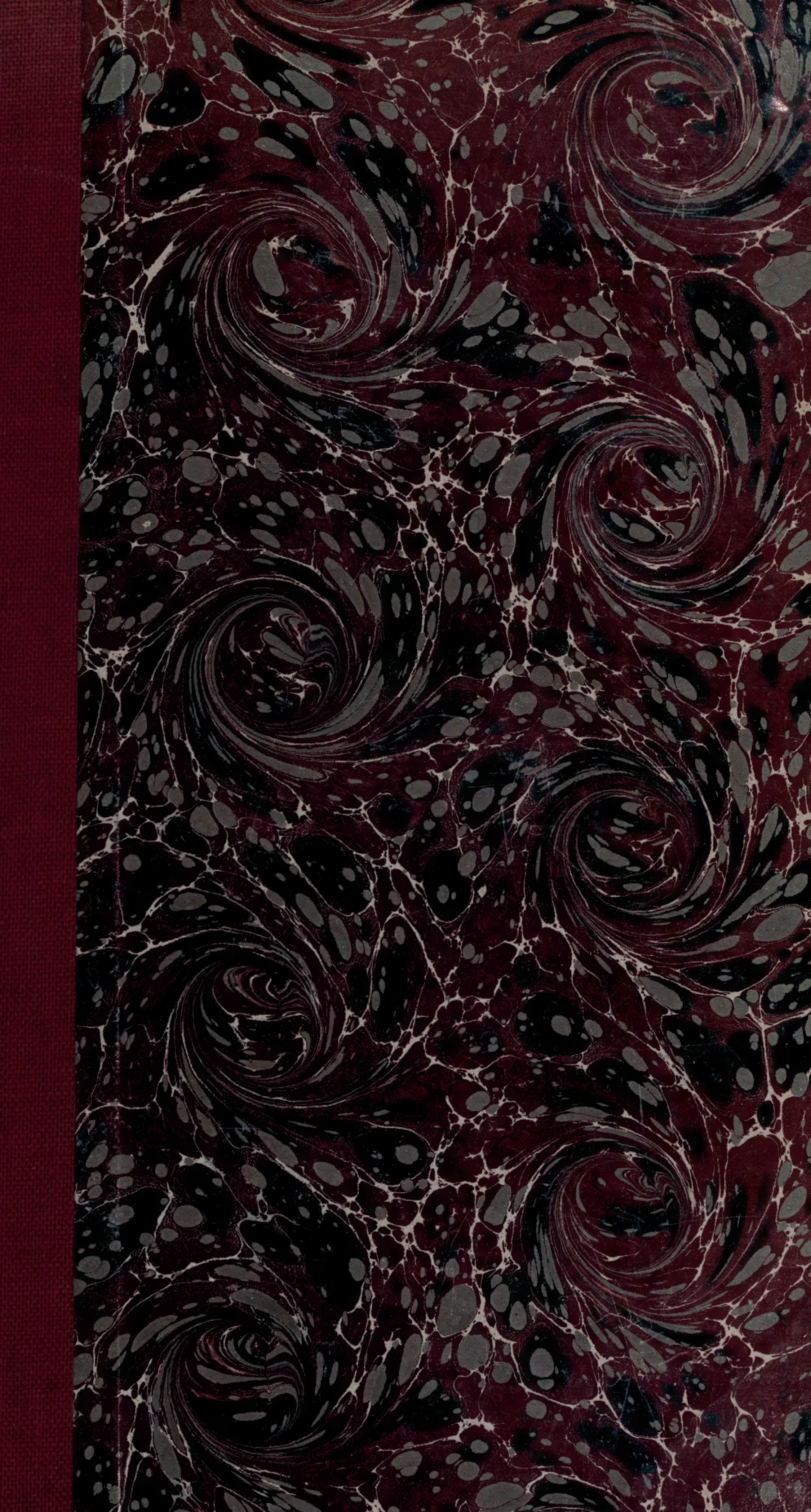


L'ARTISTE

64[e] ANNÉE — 1894

NOUVELLE PÉRIODE

VIII

IMPRIMERIE

DE LA

SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE

CHATEAUDUN

L'ARTISTE

REVUE DE L'ART CONTEMPORAIN

SOIXANTE-QUATRIÈME ANNÉE

NOUVELLE PÉRIODE : TOME VIII



PARIS

BUREAUX DE *L'ARTISTE*

44, QUAI DES ORFÈVRES

—

1894



UN MONUMENT

POUR

ANDRÉ CHÉNIER



*UX derniers mois de 1890, l'*Artiste *publiait, des divers personnages de la famille Chénier, — notamment d'André Chénier, — une série de portraits inédits, la plupart tout à fait inconnus jusqu'alors, accompagnés d'une notice écrite par M. Achille Rouquet et qui présentait un intérêt exceptionnel grâce à l'abondance de renseignements que notre excellent collaborateur avait eu l'heureuse fortune de trouver sur le poète de l'*Aveugle *et sur sa famille, dans des documents tout nouveaux*[1].

Se faisant l'interprète de notre pensée et adoptant avec empressement, pour ces recherches entreprises à notre instigation, une conclusion que nous avions à cœur de le voir formuler, M. Achille Rouquet, pour clore son travail, s'exprimait ainsi :

..... En terminant, qu'il nous soit permis d'exprimer un vœu : nous demandons, pour la mémoire d'André Chénier, ce qu'on n'a pas hésité à faire pour tant d'autres qui ne le valaient pas. Lorsque tant de gloires éphémères ont été taillées en marbre ou coulées en bronze, nous en

[1] Cf. *les Chénier, portraits inédits* (l'*Artiste,* livraisons d'octobre, novembre et décembre 1890).

sommes réduits, quand il s'agit de la sienne, à nous contenter de notre admiration. Un buste placé dans un couloir de la Comédie-Française, une plaque commémorative sur la maison qu'il habita dans son enfance, enfin une quantité d'éditions de ses œuvres, toutes incomplètes par certains côtés, c'est trop peu. Le premier poète français du siècle par la date et par le génie, dont l'influence a été si décisive sur la littérature moderne, mérite plus et mieux que cela.

Le centenaire de sa mort approche : c'est l'occasion toute trouvée de le glorifier comme il le mérite. Une édition nationale de ses œuvres et un monument élevé à sa mémoire, voilà ce qui, selon nous, est nécessaire pour réparer la grande injustice de 1794. La France se doit à elle-même de ne pas marchander sa reconnaissance au premier poète de l'ère actuelle.

C'était là comme une promesse de notre part, presque un engagement de provoquer, le moment venu, la réalisation de ce double vœu.

Pour le projet d'une édition complète et définitive des œuvres d'André Chénier, s'il pouvait paraître réalisable au moment où nous insérions les lignes ci-dessus citées, il n'est plus permis d'y songer, du moins pour le présent. A cette époque-là, en effet, un mouvement d'opinion très accentué en faveur de ce projet aurait peut-être eu raison des résistances que le possesseur des œuvres inédites du poète, Mme veuve Gabriel de Chénier, opposait à leur publication. Depuis lors, Mme de Chénier est décédée, léguant à la Bibliothèque Nationale, — dont l'acceptation est maintenant devenue définitive, — les manuscrits inédits d'André Chénier, avec cette expresse réserve que ces manuscrits ne pourront, avant sept années révolues à dater de la mort de la testatrice, être communiqués à qui que ce soit.

Quant au projet d'un monument en l'honneur d'André Chénier, nous avons tenu à ce que l'idée en fut rappelée le jour même du centième anniversaire de la mort du poète, le 25 juillet 1894, centenaire du 7 thermidor an II, de la fatale journée où l'harmonieux auteur de la Jeune captive *périt sur l'échafaud révolutionnaire. A cette date, un de nos plus distingués confrères de la presse quotidienne, M. Georges Montorgueil, en qui toute noble cause est assurée de rencontrer un ardent interprête, a bien voulu publier dans l'*Éclair *un article pour évoquer le souvenir séculaire de la fin tragique d'André Chénier et demander qu'en sa mémoire un monument soit élevé à Paris.*

Son éloquent appel, qu'il a renouvelé dans un article publié par le journal Paris, *a eu tout le retentissement qu'il méritait. Les lettrés y ont applaudi d'enthousiasme ; de l'un d'eux le témoignage a une touchante signification : c'est celui du propre petit-fils de Roucher, le charmant poète des* Mois, *qui monta sur l'échafaud en même temps qu'André Chénier. La presse n'a pas non plus marchandé son approbation : le* Soleil, *l'*Écho de Paris, *la* Dépêche, *etc. y acquiescent avec empressement. L'opinion du* Journal des Débats *vaut d'être citée pour les fort judicieuses observations sur lesquelles elle se fonde :*

Glorifier Chénier, c'est avant tout glorifier le poète admirable qui ressuscita la poésie française ensevelie depuis un siècle dans la tombe de

Jean Racine, qui apprit de la Grèce le secret de l'éternelle beauté et qui sentit le premier le frisson des « pensers nouveaux ». A la vérité, lorsqu'on parle d'élever à Paris quelque monument nouveau, nous sommes toujours pris de frayeur à la pensée des enlaidissements que vaut chaque jour à la ville le culte des grands hommes, mais il faudrait que cette fois nos artistes fussent bien malheureux pour ne point se sentir attirés et inspirés par le beau sujet qu'on leur propose. Qu'ils lisent André Chénier et que leur œuvre soit faite à l'image de la sienne; qu'ils évoquent la vierge au visage blanc, — la jeune Poésie, — pure comme l'albâtre et d'or étincelante.

Le comité qui va se grouper pour mener à bien le projet de ce monument s'efforcera, nous l'espérons bien, de réaliser le souhait exprimé par notre confrère, qui est le souhait unanime des admirateurs d'André Chénier : glorifier le poète par une œuvre d'art qui soit, autant qu'il se pourra, digne de son génie.

L'ARTISTE.





UNE

EXPOSITION DÉCENTRALISATRICE



EPUIS le moment plutôt néfaste où un impérieux courant d'outrancière centralisation commença de drainer vers la Capitale toutes les manifestations de talents, ou simplement d'originalités, surgies dans les vastes domaines de l'art contemporain, depuis le jour où la consécration primordialement décrétée par le verdict parisien est devenue le criterium, fatalement subi, de la valeur de l'œuvre d'un esthète, le public de province, à l'exception de très rares passionnés, s'est résigné à une sorte de lenteur d'éducation qui le fait épeler encore les premières pages de l'histoire artistique de son temps à la même heure où la Ville-Lumière achève d'en lire les derniers chapitres parus.

Des plurales branches d'art où sans trêve s'efflorent les intellectualités fécondes en concepts durables ou éphémères, la peinture est peut-être celle à qui préjudicie davantage cette retardataire

ignorance du provincial mal informé des phases d'une incessante évolution à travers la mouvance des formules d'art. Et c'est pourquoi l'on voit la majorité du hors-Paris en demeurer, comme idéal satisfaisant, à l'acclamation de cette façon de peindre dont l'éloquente insipidité s'incarne dans le « bouguerisme » intransigeant.

En une pareille ambiance de jugements à la longue partialisés, — pour ne point dire pervertis, — par l'unique contemplation et l'impression exclusive d'œuvres inspirées par une telle conception de l'art, il semble que téméraire et *a priori* assurée d'insuccès serait la tentative de ceux qui viendraient brusquement, presque sans préalable initiation, tenter de vulgariser des concepts issus d'esthétiques diamétralement opposées à celles dont une habituelle vision instaura le culte, et des œuvres, oh ! singulièrement différenciées de ce conventionnel ressassé qui, pourtant, possède encore, — hélas ! — les doubles faveurs de l'honorifisme et du succès commercial.

C'est cependant un essai de ce genre qu'osait récemment un de nos grands confrères méridionaux, la *Dépêche* de Toulouse. Et le grand mérite lui revient ainsi d'avoir donné le premier exemple d'une notable décentralisation artistique, en ouvrant dans son hôtel une exposition en laquelle près de cent cinquante œuvres sont venues dire la belle hardiesse des peintres novateurs qui ont fait leur trouée dans la fortification surannée où la milice académique prétendait seule conserver et défendre le zaïmph sacré du grand Art.

L'énigmatique Fortune, qui garde, dit-on, pour les audacieux ses plus séduisants sourires, a couronné la tentative ; le public du sud-ouest, d'abord étonné, puis attiré par ces œuvres si dissemblables de ce qu'il avait jusqu'alors connu, a finalement su porter sur elles le jugement dont elles étaient dignes. Il n'a pas eu la puérile exigence d'y vouloir trouver le résultat définitif et comme le dernier mot de théories nouvelles ; il avait d'ailleurs eu un nécessaire avertissement dans une suite d'articles où le distingué critique d'art de la *Dépêche*, M. Homodei, signalait au jour le jour toutes les évolutions, parfois révolutions, du monde pictural, et disséquait les doctrines et les personnalités. Aussi, ce que le public a voulu voir au fond de ces œuvres, ce qu'il y a senti et approuvé, c'est l'effort hautain et sincère, la conscience droite d'artistes poussés par la foi de retourner vers la sainte, la pure, la vraie tradition,

en un besoin de réaction contre la déloyauté anti-artistique du naturalisme vieillissant, en un désir d'envol vers l'Idéal magnifique et serein où le Beau, outragé dans sa matérialisation mais impollué dans son essence, semblait attendre une rénovation rédemptrice des vilenies commises en son nom.

Si maintenant, dans une vue d'ensemble on considère les œuvres exposées, la plupart appartiennent à ces deux écoles dont les premières affirmations se dressèrent, voici quatre ans, en face de l'art officiel : d'une part, les néo-traditionnistes, avec à leur tête M. Maurice Denis ; de l'autre, les néo-réalistes, dans les rangs de qui MM. de Toulouse-Lautrec et Ibels ont acquis la prépondérante place.

A côté d'eux, toutefois, voisinent d'autres artistes n'appartenant directement à aucune école, et ne se réclamant, pour ainsi parler, que de leur personnelle esthésie : tels sont MM. Grasset, Laugé, Maurin, Ranft, Maufra et Rachou ; c'est par leur exposition que nous ouvrirons ce compte-rendu.

M. Grasset a aujourd'hui victorieusement forcé les résistances intéressées ou inconscientes qui, jointes à sa remarquable modestie, lui barrèrent longtemps la route de gloire où il chemine maintenant à pas sûrs ; et si, parfois encore, son admirable talent se heurte à des cécités intellectuelles, — on sait le sort fait à ses vitraux de Jeanne d'Arc —, il n'est aucun artiste réellement digne de ce nom, qui ne s'incline avec une émotion respectueuse devant l'inexprimable beauté de ses prodigieux concepts. Il est représenté à l'exposition de la *Dépêche* par douze esquisses, dessins originaux, épreuves d'état ou affiches ; et dans le merveilleux rayonnement de ces œuvres diverses, où éclate la fécondité de ce talent si personnel et si subtil, on se demande ce que l'on doit le plus admirer, des précieuses enluminures qui, comme *Ahoura Mazda* et le *Mystère au XVe siècle* nous restituent la grandiose émotion mystique que la foi majestueuse du Moyen-Age dépensait dans l'illustration de ses missels ; de l'irradiation lumineuse flamboyant en ces affiches, la *Walkyrie, l'Art décoratif, le Salon des Cent,* dont la splendeur semble ravie à ces vitraux solennels vainement plagiés par l'imitation moderne ; ou de ces épreuves d'état, l'*Enchantement*, *Esclarmonde*, la *Nativité aux Anges,* où se développe une harmonie de lignes et de couleurs imposante comme le mystère grave des chants d'église et où passe comme un frisson d'extases éperdues vers l'in-

tangible, vers l'indéfinissable rêve. A lui seul, l'envoi de M. Grasset eût assuré le succès de l'exposition.

L'éloge, après une vision d'œuvres semblables, paraît malaisé pour celles qu'il faut aussitôt après signaler : la louange vient, pourtant, toute naturelle, devant les toiles de M. Laugé. On n'a pas oublié avec quel intérêt furent accueillies les premières manifestations des peintres luminaristes qui, le regretté Seurat à leur tête, cherchèrent dans une rudimentaire division du ton la vibrante clarté jusque-là dédaignée par tant d'autres ; et bien que la théorie ait souffert des regrettables exagérations commises par certains artistes qu'influencèrent de trop personnelles sensitivités, il n'en reste pas moins acquis que le principe en est bon et que ses indications, basées sur la loi des complémentaires, doivent favoriser la conquête de cette belle lumière dont la recherche hante toujours beaucoup de nos peintres, et non des moins talentueux. Péremptoirement, M. Laugé prouve l'excellence de la formule dans ses *Fleurs* et *Paysages*, où stationna longuement l'attention sympathique du public intéressé. Dans les fleurs, jeunes d'une éternelle fraîcheur, traitées par des coloris puissants et délicats à la fois, s'égrènent les sonores gammes de la grande symphonie printanière ; et plus virils, plus vigoureux encore, ses paysages s'illuminent de cette magnifiante clarté qui embrase la nature à cette heure où, selon la belle expression du poète que vient de perdre notre littérature,

> Midi, roi des Étés, épandu sur la plaine,
> Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu.

L'incendie doré des blés roux, les scintillements fugitifs dans l'émeraude violacée des plantes, l'implacable dureté du ciel bleu, le poudroiement brutal des routes blanches dont Phoïbos fait une suffocante fournaise, tout cela vit dans les toiles hachurées de M. Laugé, où se décèle en outre, — et surtout, — la maîtresse sûreté d'un dessin sobre et solide, essentiellement synthétique, et comme tel, mémorateur de celui du grand Millet.

Cette luminosité qu'au point de vue procédé M. Laugé obtient par des incisures pointillées, M. Maurin la demande au curieux usage du vaporisateur, qu'il a eu, croyons-nous, le premier, l'idée d'employer en peinture. Les tons simples, primitifs, M. Maurin les pulvérise, les étend en un fin pigment sur la toile où il délinée

ensuite son sujet d'un trait hardi et plutôt bref. Les grands panneaux décoratifs qu'il a exposés, l'*Océan,* la *Source,* la *Danseuse,* démontrent que le procédé permet une remarquable intensité de ton ; c'est dans l'*Océan* qu'il a particulièrement donné à l'artiste le plus heureux résultat.

Les marines de M. Maufra ont tout récemment commencé d'éveiller l'attention de la critique ; et les encouragements qu'en recueille déjà leur auteur ont leur entière légitimation dans la précision vigoureuse des coloris par lesquels M. Maufra sait rendre, avec une puissance que n'eût pas désavouée Courbet, la majesté dramatique et théâtrale des spectacles de la grande bleue.

Ce qui différencie M. Ranft des précédents, c'est qu'il délaisse à dessein dans la nature la sensation de force robuste qu'ils y cherchèrent, pour n'en saisir que les fugitifs aspects de beauté mélancolique et douce. Le pinceau de M. Ranft affectionne les visions perçues aux instants où les matutinales brumes, violettes et roses, enveloppent l'ambiance de mousselines irisées que traverse parfois le sourire d'un timide rais de soleil ; *Buée d'hiver sur le côteau, Lever du jour aux fortifications* ont ainsi ce charme caresseur et léger de nuances alanguies, comme en préférait la palette des coloristes contemporains de Mme de Pompadour.

Le japonisme a tenté M. Rachou, lui inspirant de délicates trouvailles de coloris pour ses fleurs, que l'on dirait échappées d'authentiques kakémonos ; Outamaro et Yroshighé n'eussent pas médit de leur imitateur.

Nous voici aux néo-traditionnistes. De leur théorie, jadis promulguée par M. Maurice Denis, ferons-nous un bref résumé ? Le néo-traditionnisme a le dédain de la reproduction plate et du trompe-l'œil où se complut le mensonge naturaliste. La peinture banalement reproductrice des spectacles de nature étant un art inutile et menteur, l'art réel sera dans une interprétation telle du modèle naturel que la sensation vulgaire se travestira en synthèse imposante et définitive ; et ce, au moyen de lignes et de couleurs, créées et imaginées fût-ce de toutes pièces. « Suffisance des lignes et des couleurs à s'expliquer elles-mêmes comme seulement belles et divines de beauté, sans qu'il soit besoin d'interposer le motif de nature utilisé », telle est la formule, qui fait, on le voit, de la peinture un art dont la volontaire imprécision laisserait le champ libre à l'imagination et surtout à la palette de l'artiste.

M. Maurice Denis figure à l'exposition de la *Dépêche* avec dix toiles où très émotionnellement se révèle la profondeur de son talent d'idéaliste ; et ses compositions sont d'une poésie si intense, elles incitent en l'âme du contemplateur, par leur caractère fait de supra-terrestre religiosité et de pénétrante mélancolie, l'éveil d'un tel sentiment de trouble que le critique en oublie presque les réserves permises sur la technique. L'évidente déformation, le délaissement partiel du modelé, l'étrangeté des tonalités assombries, étendues parfois sans rapport de valeurs, choquent un peu à première vue ; mais l'étonnement déconcerté s'abolit bientôt au profit de la saisissante suggestion de ces symboles où plane une atmosphère mystique de rêve pur, dont la sérénité solennelle désarme l'analyse. Le *Martyr,* d'après nous l'œuvre supérieure, la *Procession sous les arbres*, le *Souvenir d'un soir d'hiver*, la *Lutte de Jacob avec l'Ange* affirment plus particulièrement cette sentimentalité idéaliste, caractéristique du tempérament de M. Denis, — qui sait en même temps affirmer, ainsi qu'en témoignent ses grandes tapisseries, une remarquable science de cette composition décorative où le maître Puvis de Chavannes est demeuré l'inégalé.

Cette recherche du décoratif, aussi manifeste chez M. Ranson, est poursuivie par des moyens différents ; mais l'effet donné ne faiblit pas, comme intensité de suggestion, devant l'œuvre de M. Denis. Ce qui particularise les toiles de M. Ranson, c'est d'abord la délinéation curieuse dont il use pour établir les contours de formes amoureusement, voluptueusement caressées ; et c'est ensuite l'heureux diapason de ses coloris unissant en une très belle harmonie le rouge antique de la composition proprement dite avec l'uniforme teinte de jaune doré qui lui sert de fond : les *Princesses de la Terrasse*, *Visitation* et *Motif de légende* disent le bonheur avec lequel ces deux couleurs se font réciproquement valoir.

Après ces deux artistes plus spécialement attachants, il convient de remarquer la spirituelle audace des toiles de M. Bonnard, qui, sur des pelouses d'un vert cruel, anime les gambades folles de *Caniches* noirs, ou encore s'ingénie, dans sa *Tonnelle*, aux saveurs des jolies tonalités ; les intéressantes restitutions de peinture à la détrempe, de M. Sérusier, et le symbolisme grave, quoiqu'un peu trop ésotérique peut-être, d'une *Force aveugle* amenant, en premier plan, la robustesse d'un torse de femme sur un fond d'orbes

unicolores ; la finesse des *Intérieurs* de M. Vuillard et cette extraordinaire *Réunion électorale*, où par de simples taches, sans aucun dessin, l'artiste a rendu le tohu-bohu chaotique d'une foule entassée, hurlante et grouillante ; enfin, et pour clôre la série des néo-traditionnistes, les sanguines rehaussées fort intéressantes de M. Roussel.

Après les « symbolistes », les « caractéristes ». Leur exposition ne le cède en rien, comme importance et comme valeur, à celle des premiers. On sait leur doctrine : les néo-réalistes, ont, au même degré que les néo-traditionnistes, l'horreur d'une peinture platement photographique. Mais, si M. de Toulouse-Lautrec et ses coreligionnaires en art répugnent à une copie servile du modèle naturel, du moins ne veulent-ils pas s'en abstraire absolument ; ils ne décalquent pas, ils interprètent. Et, partis de cet excellent principe que l'analyse préjudicie à la sensation, ils s'attachent à seulement dégager d'un sujet donné sa caractéristique essentielle, la note dominante et la dominante émotion. « Leur vouloir ? a défini M. Homodei : fixer d'un seul trait, sûr et décisif, rapide et concis, un paysage entrevu, une silhouette qui passe, en donner l'impression définitive, sobrement condensée, en une synthèse durable. »

Il faut, dans cette école, mettre tout d'abord hors de pair M. de Toulouse-Lautrec. S'il est vrai que la postérité doive conserver la mémoire des œuvres puissamment synthétiques, où se résuma l'existence d'une époque ou d'une société, et où se fixèrent en expressions décisives quelques-uns des aspects éternellement exacts de la mouvante humanité, l'œuvre de M. Lautrec restera, comme en littérature celle de Balzac, comme en peinture celle de Willette, Forain, Daumier. C'est de ce dernier que M. Lautrec se rapprocherait davantage, et sans qu'il soit possible de l'inférioriser à ce maître de la caricature ; car, autant que lui, M. de Toulouse-Lautrec possède ce don d'observation suraigüe, permettant de concrétiser dans sa forme matérielle le moral du sujet choisi, cette ironie sarcastique et douloureuse à force d'être vraie, cette cinglante et spirituelle malice, dont chaque trait est comme une lanière du fouet que les caricaturistes ont pris des mains refroidies de Molière pour en châtier les mœurs d'un temps ou d'une société. La gaîté nerveuse et grimaçante de la « fête » parisienne, la déliquescence fardée de ses vices infâmes, l'énorme stupidité, la nauséeuse veulerie ou le triomphal cabotinage de ces « types » qui passent dans

la marée d'êtres fluctuant entre l'Élysée-Montmartre et le Moulin-Rouge, tout cela on le retrouve dans les toiles, les lithographies et les affiches où s'épanche la vision si bien documentée de M. Lautrec. En quelques traits tantôt brefs et hardis, d'apparence inachevés, mais, au contraire, combien définitifs et éloquents en leur synthèse, tantôt exagérés pour renforcer le caractère caricatural, le jeune maître soulève les masques, dévoile les aberrations et fouaille les hontes, à qui la piqûre de son crayon acéré doit être plus mortelle que l'émolliente austérité de Ligues plus ou moins pudiques. Il faudrait pouvoir décrire l'une après l'autre les dix-sept admirables lithographies exposées par M. de Toulouse-Lautrec; elles sont toute une étude de mœurs; mieux que cela, l'histoire d'une société vue par ses bas fonds et indélébilement stigmatisée par le sarcasme caustique d'un perspicace observateur.

M. Ibels, qui vient après, apporte dans son dessin une aussi grande puissance de synthèse et l'aussi supérieure possession d'un dessin impeccable de vérité. D'un trait continu, qui l'enveloppe souplement, le modèle est saisi, campé; puis, de ci de là, un point, une hachure, un trait bref comme un coup d'ongle. Et c'est le surgissement d'un de ces « types » toujours vus, toujours connus, à chaque instant rencontrés, coudoyés, dans les rues, dans les champs, sur les routes ou les places, vagabonds aux faces ravinées par la misère, ruraux aux reins voûtés par l'éternelle étreinte avec la glèbe, saltimbanques transis sous l'usure de l'oripeau pailleté, pousse-cailloux gauches et lourds en la généreuse ampleur des uniformes. Dans ce diorama si profondément émouvant où se meut le va-et-vient de physionomies saisies par leur caractère particularisant, le sentiment qui domine et s'affirme comme ayant été l'impulsif du crayon de l'artiste, c'est la pitié fraternelle, la commisération d'une âme attendrie pour les moins favorisés de l'existence, dont M. Ibels semble avoir vu saigner le cœur, entendu les plaintes, deviné les sanglots contenus. Heureux les esthètes qui savent, comme M. Ibels, réunir en leurs œuvres la haute valeur du talent technique et la profonde portée philosophique d'un art essentiellement puissant parce qu'essentiellement humain !

M. Anquetin a trois tableaux, dont les plus importants, *Trois têtes* et *Deux hommes causant*, tirent une allure extraordinaire de la vigueur musculeuse d'un dessin tourmenté et de la vie étonnante qui anime les personnages. Il y a, dans ces toiles, un coup de

brosse dont, depuis Manet, on n'avait plus guère revu la magistrale force ; aussi ces deux œuvres ont-elles, en même temps qu'un *Paysage* aux délicats coloris, immédiatement acquis l'admiration du spectateur.

Nous signalerons enfin la *Procession* de M. Hermann Paul, un satiriste plein d'esprit et de bonne humeur, et les très originales gravures sur bois de M. Valloton qui a rajeuni les procédés contemporains d'Albert Dürer pour reproduire de très amusante manière les mille spectacles de la rue.

Nous avons terminé. Mais avant d'apposer le point final, prévenons le dire de ceux qui trouveraient que nous dispensâmes trop libéralement l'éloge en ce compte-rendu si long, et pourtant si court à notre gré.

Digne de faire époque dans les fastes artistiques par son esprit de louable décentralisation, l'exposition de la *Dépêche* méritait la rémunération d'un très favorable assentiment de la part de ceux qui, comme l'*Artiste*, vivent de la vie de l'art, se consacrent à son culte hautain, pur, désintéressé, et applaudissent à sa glorification en quelque lieu et sous quelque forme qu'elle se manifeste.

Dans l'éternelle évolution où, artisans du plus noble œuvre, les esthètes tentent d'édifier la décevante tour de Babel qui les hausserait jusqu'à l'inattingible Idéal, les hommes passent, les doctrines s'émiettent, les œuvres le plus souvent se résolvent en une poussière que le vent des siècles disperse dans le néant inexorable de l'oubli. Mais si l'effort meurt, si le vouloir succombe, si dans l'instable mobilité des ères s'effondre le monument élevé à la gloire du Beau par ses fervents adorateurs, ne serait-ce pas être plus cruel et plus injuste que la fatalité des choses elle-même que de ne pas signaler élogieusement l'effort, encourager le vouloir et admirer l'édifice, surtout lorsque ceux qui l'ont construit laissèrent voir dans leur cœur qu'ils ouvrirent, palpitant, sur leur œuvre, la haute et grande foi des amants d'Idéal, qui passent inlassés dans la vie, avec, dans leurs yeux avides, le désir inapaisé des visions extatiques du Rêve ?

SARRAUT.





LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE[1]

JULES DUPRÉ



Es lithographies originales de Jules Dupré sont en bien petit nombre. M. Henri Béraldi, dans son ouvrage, n'en a pas mentionné plus de sept. J'ai eu l'heureuse chance d'en rencontrer deux de plus. A la vérité, ce n'est pas là de quoi composer un œuvre. Pourtant ces quelques pièces portent si bien la marque du maître, elles témoignent, même au point de vue technique, d'une main si sûre et d'un goût d'exécution si particulier, qu'elles ont droit à toute l'attention des connaisseurs.

Je prends d'abord, en suivant l'ordre des dates, les sept pièces qui ont été publiées. Toutes ont paru dans l'*Artiste.*

[1] V. dans l'*Artiste : Eugène Delacroix* (août, septembre et octobre 1889), *Bonington* (mars, avril, juin et août 1890), *Paul Huet* (janvier et févier 1891), *Decamps* (octobre, novembre et décembre 1891), *Fantin-Latour* (avril, mai et juin 1892), *Horace Vernet* (juin et août 1893), *Camille Roqueplan* (octobre et novembre 1893), *Charlet* (février, mars, avril et mai 1894).

Pacages du Limousin est la reproduction d'un tableau du Salon de 1835. Les envois de Dupré avaient été appréciés quelques semaines plus tôt par le critique de l'*Artiste*, dans les termes suivants : « M. Jules Dupré est à coup sûr un paysagiste très distingué. Une finesse exquise, beaucoup de grâce sans recherche, et avec cela beaucoup de caractère et de vigueur, telles sont les qualités de ce jeune artiste. On reconnaît au premier abord un grand dessinateur. Ses eaux sont calmes, pures, limpides ; ses animaux surtout lui font le plus grand honneur. Ils sont dessinés, posés, reproduits avec la verve d'un faiseur d'animaux qui ne serait pas paysagiste[1]. » La lithographie, comme doit être une estampe d'après un tableau, a de la tenue et de la fermeté, non sans quelque monotonie Il convient d'en accuser l'inexpérience du lithographe. J'ai sous les yeux une épreuve admirable, sans aucune lettre, un des essais probablement : l'effet en est tout autre que celui des épreuves ordinaires, surtout pour le ciel.

Tout de suite, au reste, dans le *Moulin de la Sologne*, Dupré trouve le vivant crayonnage original. Le sujet a l'air très simple : un moulin à vent fait de planches, carré, vu de profil exactement, accapare les regards par sa masse ; au-delà, autour, une contrée fuyante et nue ; au premier plan, une mare. Un cheval qui passe auprès, pliant sous le poids de son cavalier et d'un gros sac, un homme qui décharge des gerbes devant le moulin ; rien de plus. Cependant on est saisi d'une grande tristesse. C'est la Sologne désolée.

Voici la Normandie, très différente. Encore une mare au premier plan ; des chevaux et des vaches viennent boire, paisiblement et lentement. Non loin est une maison de paysans, ombragée de grands arbres ; sur le bord de la route s'alignent d'autres maisons aux vastes toitures, aux cheminées qui fument, demeures basses faites pour engranger les blés et les foins, foyers où la vie est sans luxe, mais sans indigence, attachée au sol et comme tassée contre lui. Le crayon, taillé gros, effleure ou appuie, mais toujours par larges touches, pour peindre la terre grasse et forte. Le choix du site, la façon dont il est compris font penser aux maîtres anglais, que Dupré venait d'aller voir chez eux.

Nous arrivons aux trois pièces tout à fait décisives, qui sont de

[1] L'*Artiste*, tome IX, p. 149.

1836. La *Vue prise dans le port de Plymouth* est un simple croquis, mais aussi expressif que possible. Des indications sommaires, dénuées de toute habileté fausse, traduisent, dans ce qu'elle a de plus subtil, la physionomie du lieu et plus généralement celle de la contrée même. Pour quiconque a mis une fois le pied sur la côte anglaise, la ressemblance est saisissante. Nulle part ailleurs ne se voient ces collines basses aux lignes molles, ces rades mortes, cette atmosphère de brume condensée, pesant sur la terre et, aux limites de la vision, se confondant avec elle.

En présence d'effets tels que celui de la *Vue prise en Angleterre*, on éprouvait des scrupules en 1836. Le critique de l'*Artiste* admire, mais un peu malgré lui, et tout en prenant des précautions : « M. Dupré ne s'occupe pas beaucoup de fondre ensemble le passage des tons. De cette manière heurtée, il doit résulter un effet particulier, qui n'est peut-être pas agréable au premier coup d'œil, mais auquel on s'habitue quand on pense à l'habileté qu'elle dénote. Le talent de M. Dupré excelle donc à rendre des scènes plus rembrunies et plus tristes. Les horizons sont ordinairement chargés de nuages ; il aime les contrastes tranchés de lumière et d'ombre. S'il obtient par là des effets d'une certaine force, on peut dire aussi que c'est quelquefois aux dépens de l'exacte vérité. Son petit tableau de cette année présente les mêmes qualités et les mêmes exagérations qui lui sont familières. On ne peut trop admirer la saillie extrême et la vigueur de cet ouvrage ; mais, tout en lui sachant gré d'un mérite aussi rare, on s'aperçoit aisément qu'il a fallu en quelque sorte épuiser les ressources extrêmes de l'art pour en venir là [1] ». Nous sommes aujourd'hui moins timides ; l'outrance même, au lieu de nous faire hésiter, nous attire. Celle que Dupré a mise dans sa lithographie est superbe. Toute la gamme des tons est parcourue, mais pour produire un accord dont l'intensité justifie les audaces. Les noirs sont d'une rare qualité, profonds et veloutés ; les blancs, même purs, ont, outre l'éclat, la variété : blafards, mats, lumineux, argentins suivant les objets. Sans s'arrêter à ces détails d'exécution, une impression franche et puissante est rendue. On est transporté sous un autre climat ; on croit respirer le grand vent humide, qui chasse les nuées à travers l'espace et fouette la crinière des poulains hennissants.

[1] L'*Artiste*, tome XI, page 134.

La *Vue prise en Angleterre* et les *Bords de la Somme* peuvent se faire pendant ; quant à l'éclat, quant à la richesse des tons, les deux pièces se valent. En faveur de la première on pourrait dire que les grands contrastes y sont, eu égard à la vérité vraie, mieux justifiés. Mais à quoi bon raisonner ainsi son plaisir ? C'est à notre imagination que Dupré s'adresse : il s'empare d'elle complètement. La disposition de son tableau, si heureuse, est tout imprévue, avec cette grande gerbe de sombre feuillage qui le coupe en travers. Les colorations sont à la fois puissantes et douces, exprimant au mieux la poésie de nos printemps orageux du nord. Un bachot de passeur glisse sur l'eau dormante où se mirent les arbres. La prairie sans fin s'étend au-delà, presque au même niveau, zébrée d'ombre et de lumière jusqu'à l'horizon, toute noire au loin, sous un banc de nuages. Dans le ciel, le soleil et la pluie se combattent, prêts à féconder tour à tour la végétation des herbes.

Une *Vue prise à Alençon* parut encore dans le journal de Ricourt, trois ans après les pièces qui précèdent. Le croquis d'album qui en contient la première pensée est conservé ; je l'ai vu : il est gracieux et sommaire. Dupré en le complétant pour l'utiliser, ne l'a pas amélioré. La lithographie semble avoir été faite sans plaisir : elle ne nous arrêtera pas davantage.

Je me figure que même les deux pièces inédites étaient originairement destinées à l'*Artiste*. Dupré, après avoir fait le *Paysage* en hauteur, a pu ne pas en être pleinement satisfait et le remplacer par quelqu'une des autres pièces. Plusieurs choses y sont incomplètes, venues à demi : les verdures sont floconneuses dans le détail, indécises dans les masses. On dirait que l'artiste a rempli en hâte l'arabesque de son paysage. Mais cette arabesque est jolie et certaines parties sont exquises : ainsi la rivière à l'endroit où se trouve le bateau, le coin de rive herbeuse qu'on aperçoit au-delà, le rideau d'arbres qui borne à droite la perspective. Le premier plan, avec la vache paissant, est aussi très bien.

L'autre pièce non publiée est une première interprétation des *Bords de la Somme*. Pourquoi Dupré recommença-t-il son travail ? Lui seul sans doute aurait pu le dire. L'esquisse, brillante et rapide, était de la plus belle venue. Entre elle et la planche définitive, je sais des artistes, et non des moindres, qui font plus qu'hésiter. Dans l'entraînement de la causerie, j'ai même entendu

prononcer le nom de Rembrandt. Sans aller jusque-là, une chose est certaine, c'est que Dupré n'a laissé nulle part un document plus précieux sur sa façon de préparer un dessin. Nous y pouvons voir quels fins croquis des arbres, des terrains, des horizons, il lui arrivait de dissimuler sous la vigueur intentionnelle de ses effets romantiques. Nous y reconnaissons aussi quelle importance capitale il attachait à la charpente linéaire de son paysage dont il transposait ensuite et l'heure, et la saison, et le sens même, joyeux ou inquiet, à son gré. Enfin, le ciel est tout blanc, sauf un imperceptible trait de crayon à l'horizon : confirmation d'un passage de la notice de M. Claretie. « Il finit, par exemple, ses tableaux par le ciel. Il dit volontiers qu'il n'y a point de ciel dans la nature : « Le ciel est devant un arbre, dans un arbre, derrière « un arbre, il est partout. Le ciel, c'est l'air[1] ». Façon de parler, et manière de faire qu'il faut apprécier pour ce qu'elles valent, mais qui expliquent fort clairement certains ciels de Dupré.

GERMAIN HEDIARD.

CATALOGUE

DES LITHOGRAPHIES DE JULES DUPRÉ

---

1. — *Pacages du Limousin.*

Une lande plate, semée de touffes de broussailles et de genets ; au milieu, un bouquet de grands arbres ; vaches éparses, paissant ou couchées.

H. : 138 ; L. : 216. — Trait carré. — 1er état : les marges entièrement blanches. — 2e état : marge du haut : *L'Artiste ;* marge du bas : *Jules Dupré. Lith. de Frey. Pacages du Limousin (Salon de 1835).* Paru dans *L'Artiste*, 1re série, t. IX, p. 180 (1835). — 3e état : marge du haut : *Souvenirs d'artistes, 127.* Marge du bas : *Jules Dupré del. et lith. Imp. Bertauts. Paris.* Titre.

2. — *Moulin de la Sologne.*

Un moulin à vent, vu de profil au milieu des champs, dans une contrée plate. Un paysan, monté sur son cheval, passe, suivi d'un chien, sur la route qui coupe en biais le premier plan, le long d'une petite mare. Un peu plus loin, devant le moulin, un homme décharge une voiture de gerbes.

H. : 197 ; L. : 140. — Trait carré et filet à 7mm. — Initiales en bas à gauche : *J. D.* — 1er état : marge du haut : *L'Artiste ;* marge du bas : *Jules Dupré, lith. de Frey.* Titre. Paru dans *L'Artiste*, t. X, pag. 196. (1835) — 2e état :

[1] *L'Art et les Artistes français contemporains*, p. 12.

marge du haut : *Souvenirs d'artistes, 111.* Marge du bas : *Jules Dupré pinx. et lith. Imp. Bertauts. Paris.* Titre. — 3e état : avec une teinte uniforme. Marge du haut : *École de Dessin, 10e année, 118 liv. Pl. 703.* Marge du bas : même lettre que sous le 2e état.

3. — *Vue prise en Normandie.*

Une mare où poussent des joncs occupe le premier plan. Des chevaux viennent boire, conduits par un homme monté sur l'un d'eux. Un chemin la longe à gauche, bordé de maisons basses avec des toits à lucarnes. Au-delà de la mare une maison ombragée de grands arbres.

H. : 138 ; L. : 208. — Trait carré. — Initiales à gauche, dans le terrain de la berge : *J. D.* — 1er état : marge du haut : *L'Artiste ;* marge du bas : *Jules Dupré. Lith. de Frey.* Titre. Paru dans *L'Artiste.* t. x, p. 220 (1835). — 2e état, avec une teinte ; le trait carré a été supprimé ; filet à 10mm de la teinte qui a les mêmes dimensions que le dessin primitif. Marge du haut (dans l'interruption du filet) : *Galerie Durand-Ruel.* Marge du bas : *Jules Dupré. Impr. Lemercier. Normandie.*

4. — *Vue prise dans le port de Plymouth.*

Tout le premier plan est de l'eau ; à gauche une jetée de bois, dont le pied est à sec, et près de la grève une barque de pêche échouée, avec son canot. A droite les bâtiments du port. Au fond, horizon de collines basses sur lesquelles se profilent les mâtures des navires en station dans l'avant-port. Ciel brumeux en bas, clair en haut.

H. : 128 ; L. : 204. — Trait carré. — Initiales en bas à gauche : *J. D.* — 1er état : marge du haut : *L'Artiste ;* marge du bas : *Jules Dupré del. Lith. de Frey. Vue prise dans le port de Plimouth (Dewon)* (sic). Paru dans *L'Artiste*, t. xi. p. 12 (1836). — 2e état : marge du haut : *Souvenirs d'artistes, 119.* Marge du bas : *Jules Dupré del. et lith. Impr. Bertauts. Paris.* Titre.

5. — *Vue prise en Angleterre.*

La plaine, unie à perte de vue avec quelques arbres au second plan à droite, est bordée à gauche par une ligne de collines basses. A droite au premier plan une eau dormante avec des bateaux, à gauche la berge plate où se tiennent en liberté plusieurs chevaux ; un homme vu de dos est couché sur l'herbe. Grand ciel orageux, très sombre à l'horizon, lumineux dans ses parties hautes.

H. : 129 ; L. : 207. — Trait carré. — Initiales en bas à droite (retournées) *J. D.* — 1er état : les marges entièrement blanches. — 2e état : marge du haut : *L'Artiste ;* marge du bas : *Jules Dupré. I. de Bénard et Frey. Vue prise en Angleterre. Salon de 1836.* Paru dans *L'Artiste*, t. xi, p. 132 (1836). — 3e état : marge du haut blanche ; marge du bas : au lieu de *I. de Bénard et Frey*, on a mis : *Imp. Aubert et Junca, gal. Colbert.* — 4e état : marge du haut : *Souvenirs d'artistes, 136.* Marge du bas : *Jules Dupré pinx et lith. Imp. Bertauts, Paris. Vue prise en Angleterre.*

6. — *Bords de la Somme.*

Au premier plan l'eau, au-delà de laquelle s'étend une contrée plate, avec un bouquet de jeunes arbres se dressant à gauche sur la rive. A droite, la pointe d'une île plantée d'arbres qui se penchent sur l'eau. Un bachot, où sont trois personnes, va de l'île à la rive opposée.

H. : 138 ; L. : 213. — Trait carré. — Initiales en bas à gauche : *J. D.* — 1er état : marge du haut : *L'Artiste ;* marge du bas : *Jules Dupré. Lith. de Bénard et Frey. Bords de la Somme (Picardie).* Paru dans *L'Artiste*, t. xii, p. 120 (1836). — 2e état : marge du haut : *Souvenirs d'artistes, 99.* Marge du bas. *Jules Dupré del. et lith. Imp. Bertauts, Paris.* Titre.

7. — *Vue prise à Alençon.*

Perspective de la Sarthe, vue du milieu de l'eau. Au fond, un pont à deux arches ; du côté droit, maisons au-devant desquelles se dresse un grand peuplier ; un pêcheur dans une barque. Collines à gauche, un arbre au bord de l'eau, faisant pendant au peuplier de l'autre rive ; derrière cet arbre une sorte de grange.

H. : 136 ; L. : 190. — Trait carré. — 1er état : marge du haut : *L'Artiste ;* marge du bas : *J. Dupré del. Im. de Lemercier, Bénard et C. Vue prise à Alençon (Dépt de l'Orne).* Paru dans *L'Artiste*, 2e série, t. iv, p. 112 (1839). — 2e état : avec une teinte. Le trait carré a été supprimé ; filet à 10mm de la teinte qui a les mêmes dimensions que le dessin primitif ; la partie supérieure du ciel a été enlevée. Marge du haut (dans l'interruption du filet) : *Galerie Durand-Ruel.* Marge du bas : *J. Dupré del. Imp. Lemercier. Près d'Alençon.*

8. — *Bords de la Somme* (Croquis).

Même composition que la pièce terminée (no 6), mais en sens inverse. Au-

dessous du grand arbre penché de la pointe de l'île, on voit au loin, dans la plaine, une petite maison avec deux arbres à côté.

H. : 137 ; L. : 214. — Trait carré. Initiales en bas à gauche : *J. D.* — Marges entièrement blanches.

9. — *Paysage.*

Les bords d'une eau calme qui s'étend jusqu'au fond de la perspective, et, resserrée par une pointe de terre herbeuse et boisée, fait dans sa partie la plus proche un coude vers la gauche. Au premier plan la rive gazonnée, avec une vache au milieu, paissant ; un peu plus loin, au pied d'un bouquet de grands arbres élancés, un homme, appuyé sur une longue perche, garde un troupeau. Le terrain se relève en talus à droite, avec un rideau d'arbres au loin. A gauche, au-devant de la pointe de terre, des gens dans une barque.

H. : 173 ; L. : 133. — Trait carré. — Initiales en bas à gauche : *J. D.* — Marges toutes blanches. — Un tableau représentant le même site, mais plus étendu, et avec des différences, a été gravé pour *L'Artiste* par Le Petit sous ce titre : *Un Pâturage.*

G. H.





LA
PRISE DE CONSTANTINOPLE
EN 1453



L'Artiste ne prétend pas traiter des questions de guerre : l'histoire d'un siége peut, au premier abord, ne pas sembler à sa place dans un recueil d'art. Mais la chute de la capitale de l'empire d'Orient touche à l'art par beaucoup de points. Depuis plusieurs siècles, Grecs et Turcs étaient en lutte ouverte et, malgré quelques succès passagers, les Césars de Byzance finirent par perdre peu à peu toutes leurs provinces. C'était une guerre engagée entre deux races, deux religions, deux civilisations différentes. Les Grecs traitaient leurs adversaires de barbares, mais depuis que Togrul-bey avait conquis la Perse et Bagdad, que ses successeurs s'étaient implantés en Asie-Mineure, les Turcomans s'étaient civilisés. Les sultans d'Iconium couvrirent l'Anatolie de monuments magnifiques, palais, hôpitaux, mosquées, caravansérails ; la poésie, la littérature, les sciences fleurirent, et quand Othman, à la dynastie des Seljoukides, substitua sa propre race, — non par la conquête mais comme héritier des derniers descendants de Seljouk, — qu'il eût repoussé les Grecs jusqu'à la Propontide et

que son fils Orkan se fût emparé de Brousse en 1327, poètes, historiens, architectes, sculpteurs, peintres continuèrent à jouir des faveurs des nouveaux maîtres de l'Anatolie. Les discussions religieuses avaient anémié ce qui restait de l'empire de Justinien. L'art ne sortait plus des formes anciennes et on se contentait de répéter toujours les mêmes formules. Plus d'initiative, plus d'originalité, plus d'efforts ; on se laissait vivre ou plutôt on se laissait mourir sans tenter de réagir contre cette torpeur qui avait envahi tout le corps social. Un peu de vie paraissait seulement quand des moines ou des prêtres discutaient une question de foi que chacun interprétait à sa façon.

Pendant que s'éteignait ainsi un vieille société, les Ottomans, qui menaient de front les conquêtes et la culture des arts, accueillaient chez eux les artistes grecs, dont les idées larges, le caractère indépendant ne pouvaient s'assouplir au hiératisme machinal des moines byzantins. Il n'y eut pas jusqu'à la langue nationale qui ne cédât la place à celle des conquérants. Des populations entières, sans changer de culte, adoptaient la langue turque. Naturellement ce changement se fit dans un assez long espace, mais il prouve au moins que les Ottomans avaient des instituteurs, des propagateurs de leur littérature, qui arrivèrent à faire disparaître le grec. Le panhellénisme essaye de reconquérir le terrain perdu, mais il n'arrive pas à faire disparaître le turc; seulement, résultat appréciable, beaucoup de jeunes gens connaissent les deux idiomes.

Lorsque les Osmanlis débordèrent en Europe, ils y apportèrent leurs arts, laissant aux peuples conquis leur langue et leur organisation sociale. Slaves, Bulgares, Grecs, Albanais continuèrent à vivre mêlés, mais non confondus; ils ne purent absorber leurs conquérants qui ne cherchèrent point non plus à se les assimiler et se contentèrent de les empêcher de se faire la guerre. Les souverains ottomans devaient connaître la plupart des langues employées par les populations si variées de leur empire, le grec, l'arabe, l'arménien. Sous Soliman-le-Grand, Contantinople se repeupla de statues et son ministre Sinan fit élever en Europe, en Asie et en Afrique des centaines d'édifices où se révéle le goût si fin, si varié, de sa race. Les guerres des XVIIIe et XIXe siècles, qu'elle eut à soutenir, les révoltes intérieures qu'elle dut combattre n'arrêtèrent point le mouvement littéraire et artistique de la Turquie, et, après 1878,

tout en s'occupant de sa réorganisation intérieure, nous la voyons consacrer une partie de ses ressources aux écoles et aux musées. Sous l'intelligente direction de Hamdi-bey, le Musée Impérial de Constantinople a été agrandi, il s'est enrichi d'objets trouvés dans les fouilles faites sur tous les points de l'empire, les dévastations brutales et systématiques des Européens ont été arrêtées et les trésors que renferme le sol ottoman ne sont plus la proie d'amateurs sans scrupules. L'Europe a toujours vu faux, quand il s'est agit des Ottomans ; les politiciens, les historiens, les poètes les ont par intérêt ou par ignorance, systématiquement calomniés, et on a été jusqu'à prêter à un de leurs sultans le mot d'Attila, que « l'herbe ne poussait plus où son cheval avait posé le pied ».

C'est une bombe vénitienne rappelons-le, qui a effondré le Parthénon en 1687, c'est un Anglais, lord Elgin, qui en a volé les admirables sculptures en 1803.

Lorsque Constantinople devint la capitale de l'empire romain tout entier, puis de l'empire d'Orient, les barbares, attirés par la réputation de luxe et de richesse de cette Rome nouvelle, abandonnèrent la route de l'Italie pour prendre le chemin qui conduisait aux rives du Bosphore. Avares, Perses, Arabes, Bulgares, Varègues l'assiégèrent à différentes reprises, mais les armées de ces peuples ne purent forcer les hautes murailles de la cité impériale, et le feu grégeois eut raison de leurs vaisseaux.

En 1202, la quatrième croisade, prêchée par Foulques de Neuilly, avait réuni beaucoup de princes chrétiens d'Occident, qui jurèrent d'aller délivrer Jérusalem, mais ce serment ne put être tenu : les croisés, et les Vénitiens qui leur avaient fourni des vaisseaux, au lieu de se rendre en Palestine, se trouvèrent devant Constantinople où les avait conduits la politique habile d'Alexis-l'Ange, qui voulait chasser du trône l'usurpateur Alexis III. Cet aspirant à la couronne des Césars, au nombre des promesses qu'il fit, s'engagea à faire cesser le schisme oriental et à réunir l'église d'Orient à celle de Rome. Ces promesses ne furent point tenues, et les croisés, au lieu de combattre des musulmans, luttèrent contre des chrétiens et assiégèrent la ville de Constantin.

Villehardouin, qui a été l'historien de cette épopée, raconte dans son naïf langage l'étonnement et l'admiration dont furent saisis les croisés à la vue de la prodigieuse cité. Après plusieurs combats et

assauts sans résultat, les Latins finirent par entrer de force dans la ville, qui fut mise au pillage. Des richesses immenses furent partagées entre les vainqueurs : palais, églises, maisons particulières livrèrent leurs trésors ; des bibliothèques on arracha des manuscrits précieux dont on se servit pour alimenter les feux des corps de garde ; les femmes et les filles devinrent la proie d'une soldatesque sauvage. En quelques jours la science et l'art perdirent les travaux accumulés depuis des siècles. Le plus ancien des chants militaires date de ce siège célèbre, il est en latin :

Jerusalem mirabilis,
Urbs beatior aliis,
Quam permanens obtabilis
Gaudentibus te angelis[1].

Cinquante-sept ans plus tard, l'empire latin était renversé par le descendant des empereurs d'Orient, mais ce changement de dynastie ne donna pas une force nouvelle au peuple qui se prétendait l'héritier des Romains ; de nouveaux et de plus redoutables adversaires allaient paraître sur la scène où se débattaient les destinées d'un empire, d'une civilisation et d'une religion : Othman, le célèbre fondateur de la puissance des Osmanlis, avait deux ans lorsque se produisit à Constantinople la rentrée de Michel Paléologue au palais impérial des Blakernes où, cent quatre-vingt-dix ans plus tard, devait s'installer en vainqueur le huitième successeur d'Othman, Mahomet II. Rapidement, l'empire grec avait été envahi par les Turcs. Bajazet I[er], — l'Éclair, — vainqueur en 1396 à Nicopolis du roi de Hongrie et des chevaliers français, avait donné pour frontière à son empire, le Danube. Amurat II continuant ses conquêtes en Europe isola de plus en plus la ville de Constantin. On avait pu un instant espérer que la victoire d'Angora, remportée en 1402 par Tamerlan sur Bajazet, anéantirait complètement l'œuvre d'Orkan et que c'en

[1] C'est M. le commandant Napoléon Ney qui a cité le premier ce vieux chant dont voici, sinon la traduction exacte, impossible à donner, mais le sens :

O ville heureuse entre les plus heureuses
Immobile dans ta félicité
Les anges t'ont louée, ô cité radieuse !
Jérusalem, immortelle cité.

était fini de la trop redoutable tribu ottomane. Mais, après une crise passagère, la nation turque s'était reconstituée, le pouvoir central avait reconquis sa force et rétabli son prestige ; Constantinople, qui avait pu se croire délivrée, se trouvait de nouveau entourée d'un cordon de janissaires et menacée d'un nouveau siège.

Mahomet II, le successeur d'Amurat, n'était point un barbare. La civilisation grecque avait fait de lui un lettré ; il avait compris, ce qui est une preuve de génie, que, appelé à gouverner des populations intelligentes, il devait connaître leurs mœurs, parler leurs langues. Aussi avait-il appris l'arabe, le grec et l'hébreu, outre le turc, et grâce à ses connaissances il imposait le respect aux différents peuples soumis à son sceptre, en même temps qu'il se faisait redouter de ses voisins par le nombre et la valeur de ses soldats. Les historiens grecs l'ont accusé de toute sortes de crimes, tout en ne niant pas ses qualités brillantes ; les historiens turcs prétendent que ces récits sont des calomnies inventées par les vaincus ou des faits dont ils ont dénaturé ou exagéré l'importance. Pour la férocité, le raffinement dans les supplices, l'histoire du Bas-Empire prouve que les Grecs dépassaient les Turcs, qu'ils traitaient de barbares ; quant aux vices, ces mêmes Grecs étaient assez riches sur ce rapport pour en prêter à leurs ennemis. A l'avénement de Mahomet II, le malheureux empire d'Orient était réduit à sa capitale. Cette ancienne métropole du monde romain n'occupait plus qu'un coin de terre au milieu des possessions ottomanes, mais ce coin était baigné par le Bosphore et la Propontide, aux confins de l'Europe et de l'Asie. Un golfe, la Corne d'Or, s'enfonçait dans les terres, pareil à l'estuaire d'un fleuve puissant : c'était le port, un des plus beaux du monde et des plus heureusement situés. La ville de Constantin s'étageait sur ses sept collines, formant un cap immense, portant une cité merveilleuse, toute remplie de palais, d'églises, de cirques, de monuments magnifiques, d'œuvres d'art qui avaient été apportées de toutes les provinces de l'empire. Rome, la Grèce, l'Égypte, l'Asie avaient été dépouillées pour orner Constantinople, dont la splendeur dépassait celle de la ville de Romulus ; M. Henry Houssaye en fait une description dont nous citerons les passages suivants [1] :

[1] Aspasie, Théodora, Cléopâtre, un vol. in-18, Calmann-Lévy, éditeur.

Les remparts à assises de marbre régnaient sur un périmètre de quatre lieues, enserrant dans leur enceinte les sept collines où s'étendaient les treize quartiers de la ville. Chacune des poternes était flanquée de colonnes ; les grandes portes avaient les proportions et la magnificence d'un arc de triomphe. Sur l'autre rive de la Corne d'Or, on apercevait le quatorzième quartier de Constantinople : les Syques ou Figuiuer, aujourd'hui Galata. Une voie triomphale et quatre cents rues s'ouvraient dans la ville où s'élevaient la grande basilique élevée par Constantin à la Sainte-Sagesse..... les palais impériaux, les églises de Sainte-Irène, de Jean Stoudiès, de Saint-Stéphane, de Sainte-Aquiline, et vingt autres encore ; le grand hippodrome, plusieurs amphithéâtres, cinquante portiques, huit grands thermes publics, cent cinquante bains particuliers, des fontaines monumentales, cinq greniers publics, un arsenal, de nombreux édifices pour le Sénat, les cours de Justice, le trésor et les principales écoles ; la bibliothèque, contenant cent vingt mille manuscrits, enfin quatre mille cinq cents palais et maisons dignes de remarque. Huit aqueducs et plusieurs sources, dont la citerne de Polixène, d'une contenance de trois cent vingt-cinq mille mètres cubes, donnaient de l'eau à profusion, et de vastes égouts souterrains, arrosés par le gros ruisseau du Lycus, desservaient toute la ville et allaient se décharger dans la mer.

L'Augustéon et le Forum de Constantin étaient les deux principales places de Constantinople. Entouré de portiques diptères, l'Augustéon affectait la forme d'un rectangle ; le milliaire d'or, grande arcade décorée de statues où aboutissaient toutes les routes de l'empire, en formait le centre. Un double hémicycle de portiques de marbre formait le Forum de Constantin.

Au milieu jaillissait une fontaine surmontée d'un groupe de bronze de proportions colossales représentant Daniel et les lions. Près de la fontaine, s'élevait une colonne de porphyre de quatre-vingt-dix pieds de haut, non compris la base ni le chapiteau, où reposait une belle statue antique d'Apollon, qu'on avait baptisée du nom de Constantin...

Le palais impérial contenait dans sa vaste enceinte fortifiée, qui avait près de trois mille mètres de tour, une multitude d'édifices : palais, églises, chapelles, bains, stades, portiques, galeries, casernes pour les gardes, demeures princières pour les grands officiers de la couronne. Des cours dallées de marbre, des parterres de fleurs, des bois de cyprès et de citronniers, des terrasses surplombant la mer, de magnifiques bassins, des cours d'eau artificiels, de larges escaliers découverts, séparaient ou reliaient les diverses parties du palais. Au sud et à l'est, les jardins descendaient en pente douce jusqu'à la Propontide et au Bosphore. Au nord, le palais de la Daphné donnait sur les jardins ainsi que le Palais Sacré, résidence des empereurs, où se trouvait la salle octogone du trône, nommée le Chrysotriclinium. Au nord, aussi, s'élevait le palais de la Chalcé, qui développait sa façade extérieure sur la place de l'Augustéon, vis-à-vis de Sainte-Sophie. A l'est, d'autres constructions se projetaient, comme un bastion avancé, entre les Thermes de Zeuxippe et l'Hippodrome ; c'étaient l'église de Saint-Stéphanos et le *Kathisma* ou palais de la Tribune. Le Kathisma se composait d'un atrium, d'un triclinium, d'un salon de repos, et enfin de la tribune qui dominait l'Hippodrome.

Plus vaste que le Colysée, l'Hippodrome de Constantinople était orné avec plus de magnificence. Présentant la figure d'un fer à cheval très allongé, il se terminait à sa base par le Kathisma...

Sur tout le reste de la circonférence se développaient quarante rangs de gradins de marbre, au dessus desquels régnait un vaste promenoir orné de portiques et peuplé de statues. L'une d'elles, véritable colosse, avait le pouce gros comme un homme. La petite rivière de l'Éripe, endiguée dans un large fossé, coulait autour de l'arène.

Une longue et étroite plate-forme, nommée la *Spina* (l'Épine), s'élevait dans l'axe de l'Hippodrome, divisant l'arène en une double piste. Sur la Spina se dressaient l'obélisque apporté de la Haute-Égypte par Théodose et la colonne d'airain formée de trois serpents enlacés. Cette colonne, qui portait naguère à son sommet le trépied d'or d'Apollon, avait été érigée à Delphes par les Grecs alliés en commémoration de la défaite des Perses...

Constantinople alliait au brillant d'une ville neuve les grands souvenirs des antiques cités. Les mosaïques, les émaux, les ivoires, les plaques d'or, les porphyres, les lazulites,

les gemmes, les pierres précieuses qui forment l'éblouissante décoration des monuments byzantins, y servaient de cadre aux plus beaux chefs-d'œuvre de l'art grec.

D'autres contrastes frappaient le regard quand on détournait les yeux des édifices et des statues pour les porter sur la foule qui emplissait les rues ; sénateurs drapés dans la toge antique et ducs des confins militaires portant l'ample chlamyde et la tunique de soie brochée de figures, cataphactaires tout couverts de mailles de fer et scholaires de la garde cuirassés d'or ; clarissimes en lacenes à franges et à médaillons brodés et artisans ayant encore, comme au temps des républiques d'Athènes et de Rome, la tunique brune sans manches. Aussi peuplée que l'avait été Rome, Constantinople avait, outre son immense population indigène, une population flottante considérable. Le monde entier affluait à Byzance. De toutes les parties de l'Empire, de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique, accouraient les marins, les marchands, les mercenaires, les manœuvres, les solliciteurs, les plaideurs, les curieux, les jeunes gens en quête d'engagements militaires. On voyait tous les costumes et tous les types ethniques : la longue candys du Parthe, la casaque de peau de rats du Hérule, le sagum rayé du Goth, le burnous de poils de chameau du Numide, la chevelure flottante du Sicambre, la barbe calamistrée du Perse, la face blonde du Chérusque, le masque de bronze du Mauritanien [1].

Quand l'Empire périclita, qu'il eut perdu toutes ses provinces d'Afrique et celles d'Asie presque entièrement, le luxe de la cour devint peu à peu du clinquant, un décor pompeux. Les ressources manquaient pour entretenir l'éclat éblouissant dont s'étaient entourés les premiers empereurs de Byzance. Aussi un ambassadeur d'Othon-le-Grand à Constantinople, Luitprand, évêque de Crémone, constate-t-il que le bâtiment où il fut logé, appelé « le palais de marbre », n'était qu'une ruine ouverte à tous les vents. Il dit que les costumes pompeux sont usés et fripés et ne produisent d'effet qu'à distance.

Il fallait une organisation militaire puissante pour lutter contre les ennemis du sud et du nord qui se précipitaient sur les provinces frontières, les mettaient au pillage ou s'y établissaient. Outre l'armée nationale, il y en avait une seconde composée d'individus appartenant à toutes les nationalités, Russes, Bulgares, Khazars, Arabes, Scandinaves ; cette armée auxiliaire se battait souvent mieux que la première. L'arsenal de Mangane, à Constantinople, fournissait les armes et les vêtements nécessaires à ces troupes, cantonnées en Asie et en Europe. On y fabriquait des tortues, des balistes, des hélépoles, des béliers, des catapultes, des arcs, des frondes, sous la direction d'ingénieurs de talent, et chaque

[1] A la quatrième croisade, lorsque les Latins s'emparèrent de Constantinople, le chroniqueur Villehardouin raconte ainsi l'étonnement des croisés : « Lorsqu'ils virent les murs et les tours dont elle était close tout entière à la ronde, et ces riches palais, et ces hautes églises, dont il y avait tant que nul ne put le croire s'il ne l'eut vu de ses yeux, et la longueur et la largeur de la ville qui entre toutes les autres était souveraine..... »

année on expédiait aux différents corps d'armée tout ce qui leur était nécessaire. Parmi ces ingénieurs on compte Héron-le-Jeune, mathématicien savant qui vécut au commencement du xe siècle. Il s'occupa de poliorcétique et écrivit un *Traité des Machines de siège* et d'autres ouvrages spéciaux. Outre les courriers impériaux qui apportaient au Palais Sacré les nouvelles de toutes les parties de l'Empire, un service de signaux par le feu, — télégraphie de l'époque, — prévenait le gouvernement, en quelques minutes, des faits importants qui avaient lieu sur un point quelconque du territoire. Cette organisation puissante ne put résister aux attaques multipliées du dehors. Les révolutions de palais nuisaient à la défense, les troupes changeant à chaque instant de chef suprême perdaient de leur cohésion. Sur cent-neuf empereurs, trente-quatre seulement moururent dans leur lit; « et encore, dit un historien [1], n'est-il pas sûr, pour quelques-uns d'entre eux, qu'on ne les ait pas aidés à mourir ». Un des plus glorieux empereurs, Nicéphore Phocas, qui avait reconquis sur les musulmans la Cilicie, une partie de la Syrie, la Crète, périt assassiné [2]. Plusieurs autres souverains qui auraient pu sinon sauver l'Empire du moins retarder sa chute, périrent misérablement, victimes d'intrigues de palais; et quand Mahomet II trouva dans Constantin XIII un adversaire digne de lui, le malheureux César n'avait plus ni état ni armée.

Une étiquette méticuleuse réglait les gestes, les paroles de l'empereur; ce souverain absolu était lui-même l'esclave de règlements dont il ne pouvait s'affranchir. Nicéphore Phocas, qui fut un vrai homme de guerre, toujours en campagne contre les ennemis de l'Empire, subit les mêmes exigences. Quand il paraissait devant les troupes, elles tombaient à genoux, les fronts disparaissaient dans la poussière, il s'arrêtait et leur disait: « Soldats, j'espère que tout va bien pour vous. Mes enfants, comment se portent vos femmes? Mes fils, comment se portent vos enfants ? ». Les soldats répondaient : « Dans le rayonnement de ta majesté, ô Basileus, nous tes esclaves, nous nous portons bien. » L'empereur disait : « Grâces en soient rendues au Dieu saint qui veuille bien nous tenir en sa garde! ». Puis il commandait aux officiers de monter à cheval et de regagner leurs postes.

[1] M. Rambaud.

[2] *Un empereur byzantin au Xe siècle*, par M. Schlumberger, 1 vol. in-8. Firmin-Didot, éditeur.

A part Constantinople, les Césars régnaient encore sur quelques lambeaux de territoires situés en Asie et en Europe. Lors de la fondation de l'empire latin d'Orient par les croisés, ceux-ci avaient divisé le nouvel état en duchés, comtés, baronies, lui donnant l'organisation féodale de l'Occident. Tous ces princes relevaient de l'empereur de Constantinople. Quand les souverains grecs, réfugiés à Nicée, eurent expulsé leurs compétiteurs des rives de la Corne d'Or, quelques-uns des états feudataires latins demeurèrent sous l'administration de leurs grands barons, qui étaient pour la plupart d'habiles aventuriers italiens, venant des grandes villes maritimes de Pise, Gênes, Venise et autres. Après les de la Roche et les de Brienne, d'origine française, avaient régné à Athènes les Acciajuoli, de Florence. Le Péloponèse était divisé en deux états, ayant pour chefs des princes de la famille des Paléologue, Thomas et Démétrius. Les descendants du vénitien Marc Sanudo régnaient à Naxos sous le titre de ducs de l'archipel. Lesbos avait pour souverain un Gateluzi, d'origine gênoise. Les chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem s'étaient établis à Rhodes, et un membre de la famille impériale des Comnène régnait, avec le titre d'empereur, sur un petit territoire au sud-est de la Mer Noire. La capitale Trébizonde donnait son nom à cet embryon d'empire. Tous ces princes, ces chefs, jaloux les uns des autres, abandonnèrent le César de Byzance, leur suzerain, et ménagèrent habilement son terrible adversaire qui se préparait à porter le dernier coup à ce reste de l'immense empire de Constantin.

Le sultan Amurat avait construit des palais, des mosquées, des bains, des ponts, des hôpitaux, des routes, qui servaient au transport des armées d'une extrémité à l'autre de l'empire et étaient utilisées par le commerce et l'agriculture. Quand il mourut, il laissait à son successeur un état agrandi, une armée nombreuse, des généraux habitués à vaincre, des administrateurs habiles. Seule, l'Albanie, soulevée à la voix de Scanderberg, pouvait causer des inquiétudes par l'appui qu'elle recevait du pape et des princes chrétiens. Mahomet II, aussitôt terminées les cérémonies de sa prise de possession du trône, songea à mettre à exécution le projet caressé par ses ancêtres, poursuivi par Amurat : s'emparer de Constantinople.

Du reste, cette idée était partagée par le peuple et l'armée, qui demandaient sans cesse au sultan de détruire l'empire grec ; un

moment même, les soldats l'accusèrent de ne songer qu'à ses plaisirs : il leur sacrifia une favorite [1].

Le hasard avait voulu que le dernier des Césars fût un adversaire digne de se mesurer avec le jeune sultan. Constantin XIII, sucesseur de Jean VIII, était accouru de Morée, dont il avait le gouvernement, pour ceindre la couronne impériale. Plein des qualités les plus brillantes, il ne s'illusionna pas sur les difficultés au milieu desquelles il allait se débattre, car non-seulement il aurait à lutter contre les Ottomans, mais contre ses sujets mêmes, qui se livraient à des discussions théologiques interminables, aboutissant à des luttes sanglantes entre les partisans de l'union religieuse avec Rome et ceux de l'orthodoxie. Le nouveau César, qui comprenait combien cette union pourrait lui être profitable, l'avait acceptée; le patriarche lui-même s'était soumis, mais les moines ne voulaient pas entendre parler de cette alliance des deux églises, ils soulevèrent la multitude et le schisme fut maintenu. Ils répandaient le bruit que des miracles remplaceraient avantageusement les soldats et les vaisseaux des puissances européennes, que les Turcs seraient repoussés et que, sur les ruines de leur empire, reparaîtrait plein de force et de majesté l'empire de Justinien. En Europe et en Asie la croix remplacerait le croissant, l'appui du pape était donc inutile. Ces ergotages en face d'un ennemi aussi fort désespéraient Constantin et le réduisaient presqu'à l'impuissance. Les généraux ottomans n'étaient pas gênés par les discussions théologiques; stimulés par le sultan, ils réunissaient des troupes, préparaient une artillerie formidable. Le grand visir Khalil-Pacha faisait élever sur le Bosphore, à une courte distance de Constantinople, une forteresse qui menaçait cette capitale et rendait les Turcs maîtres de la navigation du détroit. L'empereur grec protesta, mais ses

[1] C'est ce sanglant épisode qui a fourni à M. François Coppée le sujet d'une pièce superbe dans son recueil de poésies, *les Récits et les Élégies*, intitulée : *La Tête de la Sultane*, et qui débute ainsi :

> Le fils du grand Mourad, le sultan Mahomet,
> Quand il veillait le jour, la nuit quand il dormait,
> N'avait qu'une pensée et qu'un rêve : Byzance !
> Parfois, dans un léger caïque de plaisance
> Qu'emportaient sur la mer vingt robustes rameurs,
> Pensif, il écoutait les confuses rumeurs
> De la ville, et voyait, mais de trop loin encore,
> Ses dômes se mirer dans l'azur du Bosphore....

protestations furent à peine écoutées par son redoutable ennemi qui fit occuper tous les villages de la banlieue de Constantinople et avancer un bataillon jusqu'au fossé qui s'étendait, comme un fleuve, de la Propontide à la Corne d'Or, et faisait de la cité impériale une île. Les quartiers situés sur la rive orientale de la Corne d'Or ne faisaient plus partie de la capitale, Galata appartenait même aux Génois.

Toujours confiante dans l'intervention divine, la population grecque, au lieu de s'armer, de suivre l'exemple de son souverain, continuait ses discussions oiseuses sur les places publiques ; les moines déclaraient qu'ils préféraient les Turcs à l'union avec Rome, et leur chef, Germadius, les entretenait dans cette idée anti-patriotique. Le nombre des défenseurs de Constantinople ne dépassait pas douze mille, dont cinq mille étrangers, sous les ordres du Génois Justiniani, autant de Grecs ; le reste se composait d'Albanais et de Moréotes. Le feu grégeois, qui avait rendu autrefois de si grands services aux empereurs d'Orient, était connu des Ottomans, le secret de sa fabrication s'était répandu partout, de la Chine à l'Espagne : la terreur que, pendant des siècles, il avait inspirée, n'existait plus.

La formidable armée de Mahomet II s'était rapprochée des fossés de la ville ; une ligne de batteries formidables établies de distance en distance, de la Propontide à la Corne d'Or, menaçait les murailles d'une destruction complète. Parmi ces engins se faisait remarquer un canon monstrueux, fondu à Andrinople par un ingénieur hongrois, Orban, au service du sultan. Cet homme avait d'abord servi Constantin, mais, devinant que les jours de ce qui restait de l'empire grec étaient comptés, il quitta les Grecs pour offrir ses services à Mahomet II, qui fut enchanté de posséder un fondeur de pareille importance. Il lui demanda de lui faire un canon pouvant lancer des boulets avec assez de violence pour détruire les murs de Constantinople. Orban se mit à l'œuvre et en peu de temps fabriqua un canon qui lancerait, disait-il, avec une force prodigieuse, des projectiles de marbre ou de fonte, pesant douze cents livres. Il fit voir son œuvre au sultan, qui fut émerveillé et voulut mettre à l'essai ce monstre de bronze. Andrinople et les environs furent avertis que les premiers coups de l'énorme pièce allaient être tirés. Toute la population demeura sur pied attendant avec une vive émotion que retentît la voix

formidable qui devait détruire les murailles de Byzance. Pour ce début, le canon d'Orban avait été placé en face du palais impérial. Les janissaires tenaient le public à distance de l'esplanade, le sultan et ses vizirs attendaient avec une impatience fiévreuse que l'œuvre d'Orban eût fait ses premières preuves. Le fondeur hongrois, certain du résultat, se tenait avec les servants près de la masse de bronze, que l'on chargea de cinq cents livres de poudre et d'un boulet de douze cents livres. Empereur, généraux, fonctionnaires, soldats et peuple suivaient anxieusement tous les mouvements des artilleurs. Les murmures de la foule, ses causeries avaient cessé, un silence solennel, religieux, régnait sur la ville et la campagne lorsque retentit une détonation épouvantable. De la bouche de bronze s'échappa un tourbillon de flammes, un nuage de fumée qui cacha le ciel. Les maisons tremblèrent, le sol eut des ondulations comme s'il allait s'entrouvrir, la multitude fut comme affolée au bruit de ce tonnerre ; elle croyait à une catastrophe. Lentement, l'énorme nuage se dissipa, chassé par le vent, le ciel reparut, les palais, les mosquées, les maisons étaient debout, la Maritza et ses deux affluents, l'Arda et la Toudedja, roulaient entre leurs rives leurs flots d'argent. Près du monstre, immobile, se tenaient debout Orban et ses canonniers. Des acclamations qui s'étendirent de la capitale jusqu'au Rhodope se firent entendre : quand on connut le résultat de cet essai, l'enthousiasme tournait au délire. Le boulet, après avoir traversé la plaine, avait troué, sur une profondeur d'une coudée, le dur rocher de la montagne qui lui faisait face. Les murailles de Constantinople, quoïque très épaisses et solidement édifiées, offriraient certainement une résistance moins grande que le flanc d'un mont. Le canon fut expédié vers la capitale de l'empire grec ; pour le mouvoïr et le traîner il ne fallut pas moins de trois mille hommes et mille bœufs.

Le 6 avril 1453, le sultan et le grand vizir arrivaient au camp. Le 7, toute l'artillerie turque lança contre les murs de la cité des centaines de boulets ; les canons des Grecs répondirent vigoureusement. Au milieu de ces tonnerres la pièce d'Orban faisait entendre sa note effrayante, dominant le bruit des canons ottomans et constantinopolitains réunis. Mais elle était d'un emploi fort difficile : on ne la tirait que cinq fois dans la journée, à cause du temps nécessaire pour que le bronze se refroidît après chaque

détonation. Si l'attaque était violente, la défense ne se montrait pas moins énergique. Constantin se multipliait, donnant un exemple qui, malheureusement pour lui et pour son empire, n'avait pas beaucoup d'imitateurs. Sauf ses troupes régulières et les étrangers de Justiniani, les hommes valides, les prêtres, les moines discouraient sur les places, dans les églises, les couvents, attendant le fameux miracle qui devait mettre en fuite les Turcs. La flotte grecque, qui aurait pu harceler les nombreux bâtiments ottomans ancrés près de Constantinople, s'était renfermée dans l'intérieur du port, protégée par l'énorme chaîne de fer qui défendait la Corne d'Or. Le grand-duc, grand amiral, Notaras, n'osait point se risquer parce que ses adversaires avaient la supériorité du nombre. Il oubliait, ou affectait d'oublier, qu'il possédait, lui, la supériorité de l'armement et des équipages ; que ses galères parfaitement construites pourraient évoluer facilement, malgré leur masse ; que ses marins connaissaient la mer, sur laquelle ils avaient toujours vécu. Il ne pouvait ignorer que Mahomet II n'avait qu'une flotte improvisée, montée par des hommes habitués à ne combattre que sur terre ; que le capitan-pacha n'était pas initié au commandement d'une escadre, pas plus que ses officiers à la manœuvre d'un navire. Notaras demeura immobile quand les boulets turcs pulvérisaient les murs de Constantinople et que les énormes projectiles d'Orban pratiquaient des brèches que les assiégés avaient beaucoup de peine à réparer. La Porte Dorée par où rentraient autrefois les Césars vainqueurs des ennemis de l'empire, tombait sous les coups de l'envahisseur, ses magnifiques ornements de bronze et de marbre étaient brisés, tous ces merveilleux souvenirs d'une antique gloire disparaissaient comme allait disparaître ce qui restait de l'empire romain, sa capitale.

Dix jours après son entrée en scène, le canon d'Orban éclata, tuant ses servants et son inventeur dont les restes mutilés furent lancés par dessus les murs jusqu'à l'intérieur de la ville. Cet accident ne fut d'aucune utilité aux assiégés et ne pouvait nuire aux Turcs. Leur flotte, si l'on peut donner ce nom à une réunion de petits navires rapidement et mal construits, comptait quatre cent vingt voiles. Le 15 avril, une flotille de cinq vaisseaux, — quatre génois et un grec, — arriva devant Constantinople. Cent cinquante bâtiments turcs essayèrent en vain de les arrêter, les navires chrétiens, mieux commandés, mieux armés, plus légers

à la manœuvre, coulèrent un grand nombre d'embarcations des Ottomans, la chaîne qui fermait l'entrée de la Corne d'Or s'ouvrit devant eux et ils entrèrent dans le port intérieur aux acclamations de la foule qui croyait déjà à la levée du siège. Le sultan, furieux de cet échec, voulut en rejeter la responsabilité sur Balta Oglou, commandant de sa flotte, mais il se calma et songea à reprendre l'offensive sur la mer. N'espérant pas briser la chaîne qui protégeait la flotte grecque, il fit tracer, de l'anse de Bechik-Tach, sur la côte européenne du Bosphore, une route parfaitement plane traversant les collines et les vallées et allant aboutir à l'ancien quartier des Figuiers, sur la Corne d'Or, en face de Constantinople. L'armée ottomane, bien que campée sur ce côté du port, ne pouvait atteindre la cité impériale avec ses projectiles: la Corne d'Or ayant une longueur d'un kilomètre, les plus gros canons de cette époque étaient loin de pouvoir envoyer des boulets à une distance aussi grande. La route fut recouverte de planches parfaitement lisses et ce parquet immense fut enduit de graisse de bœuf. En une nuit, une centaine de navires turcs, placés sur cette chaussée glissante, furent transportés du Bosphore dans l'intérieur de la Corne d'Or, et quand l'aube parut, les Grecs épouvantés aperçurent le pavillon ottoman déployé sur ces eaux intérieures qu'ils croyaient si bien gardées. Les vaisseaux grecs et ceux de leurs alliés, chevaliers de Rhodes, Vénitiens, Génois, tentèrent de détruire les bâtiments de Mahomet II, mais les batteries de terre forcèrent les chrétiens à se maintenir au fond du port. Sans perdre de temps, le sultan fit commencer la construction d'un gigantesque pont de bateaux destiné à réunir les deux rives de la Corne d'Or. Ses canons protégeaient les travailleurs, et quand un bateau s'ajoutait à un autre, que s'allongeait l'immense chaussée flottante, s'avançant lentement mais sûrement vers les murailles de la ville bordant la rive occidentale de la Corne d'Or, des soldats, des canons étaient aussitôt installés sur la partie terminée en prévision d'une attaque de l'ennemi.

Constantin et Justiniani n'avaient pas vu sans surprise une flotte ottomane pénétrant par terre dans la Corne d'Or et l'édification de ce pont qui allait permettre à leurs ennemis de battre de côté les fortifications. Les musulmans, redoutant le feu grégeois, observaient une surveillance de tous les instants et ne laissaient point approcher de leurs galères les marins grecs. Leur armée de terre,

toujours en éveil, couvrait de ses projectiles les vaisseaux grecs lorsqu'ils semblaient se mettre en mouvement. Les Génois, qui occupaient Galata et prétendaient garder la neutralité, favorisaient secrètement les Turcs. Ne voyant que les intérêts de leur commerce, ils se rendaient parfaitement compte que ces intérêts devaient les faire pencher plutôt du côté des Ottomans, maîtres de toute l'Asie Mineure et de la péninsule des Balkans. Qu'était, pour ces trafiquants avides, le malheureux César, n'ayant pour empire précaire que sa capitale assiégée, qui probablement ne résisterait pas longtemps aux efforts de Mahomet II ? Justiniani essaya pourtant de brûler la flotte turque. Profitant d'une nuit noire, il voulut surprendre son adversaire ; mais celui-ci était sur ses gardes. A peine les navires grecs se mirent en mouvement que toute l'artillerie échelonnée sur les hauteurs se fit entendre. D'énormes boulets tombaient autour des vaisseaux ; un de ces projectiles atteignit la galère que montait Justiniani et la fit sombrer. Ceux qui la montaient ne purent se sauver et disparurent dans les flots. Ce fut une perte sensible aux assiégés, car ces deux cents morts étaient tous des jeunes gens accourus d'Italie pour défendre Constantinople. Par un hasard providentiel, Justiniani ayant rencontré un mât flottant entraîné par le courant s'accrocha à cette épave, qui le maintint sur l'eau ; il fut recueilli par une barque.

La canonnade continuait, surtout du côté de terre où les Turcs avaient installé leurs batteries les plus puissantes. Les murailles s'écroulaient et les assiégés pouvaient à peine réparer les brèches avec des fascines. Malheureusement le courage déployé par Constantin irritait les Grecs, qui continuaient leurs discussions théologiques au bruit du canon, et trouvaient trop longue la défense. Le sultan, qui connaissait l'état d'esprit des factions, envoya un ambassadeur, Isfendiar-bey, à l'empereur pour l'engager à livrer la ville et éviter ainsi sa mise au pillage lorsqu'elle serait prise d'assaut, ce qui ne pouvait tarder longtemps. Les conseillers du César auraient accepté ces propositions, fatigués qu'ils étaient de la lutte dont ils annonçaient le dénouement, — la destruction de l'Empire, — et voulant sauver leurs vies et leurs biens en traitant avec Mahomet II. Constantin ne se laissa pas abattre par tant de lâcheté et refusa la paix qui lui était offerte.

Mahomet se décida alors à donner l'assaut et fixa au 29 mai cette attaque suprême. Ses soldats se préparaient à cette journée

qui devait être le triomphe de l'Islam. Tous se promettaient des trésors du pillage de Constantinople. Le 28 au soir, le camp ottoman fut illuminé et les assiégés du haut de leurs murailles, des terrasses de leurs maisons, purent voir d'innombrables torches enflammées couvrir les collines, les vallées, et entendre les cris de joie des Ottomans. Au lieu de s'armer pour la lutte suprême, les Grecs emplirent les églises, implorant le secours divin, ne comprenant pas que Dieu abandonne ceux qui s'abandonnent eux-mêmes. Ils affectaient de mépriser l'empereur et son lieutenant, dont le courage, le sang-froid, l'activité, faisaient l'admiration de Mahomet II. Constantin et Justiniani avaient passé la nuit à terminer l'organisation de la défense. Tous les combattants étaient sur pied. Le grand amiral Notaras était chargé de défendre le port ; Trévisani, l'Acropole ; le représentant de Venise, le palais de Blakernes sur la Corne d'Or ; Juliani, l'autre extrémité du mur d'enceinte du côté de la terre, le palais des Sept-Tours ; le cardinal Isidore, la porte des Lions ; deux princes de la famille impériale, Théophile et Démétrius Paléologue, étaient, le premier à la porte Saint-Romain, le second à la tête d'un corps mobile pour se porter rapidement aux endroits les plus menacés. On voit que, sur sept grands commandements, cinq avaient été dévolus à des étrangers ; le cardinal Isidore était russe ; Trévisani, Juliani, le ministre de Venise, italiens. Constantin, après avoir terminé ses préparatifs, alla entendre la messe à Sainte-Sophie. C'était le dernier jour qu'officiaient les prêtres catholiques dans la basilique de Justinien. De Sainte-Sophie l'empereur se rendit aux Blakernes, fit ses adieux à son entourage, car il n'avait aucune illusion sur le résultat de la lutte corps à corps qui allait s'engager, mais il voulait tomber au premier rang et ne pas survivre à son empire.

Du côté des Turcs tout était prêt. Quand le soleil parut, éclairant les cimes neigeuses de l'Olympe, la Propontide, le Bosphore, la Corne d'Or, les collines d'Asie et d'Europe couvertes de forêts sombres, les vallées où se cachaient sous la verdure des villages, des maisons isolées, il trouva les Ottomans debout. Le sultan, outre ses troupes régulières, avait dans son camp des multitudes indisciplinées, fanatiques et encombrantes, n'acceptant aucun commandement, agissant à leur guise et capables de compromettre le succès d'une expédition. Mahomet II, afin de se débarrasser de ces cent mille braillards accourus volontairement d'Europe et

d'Asie pour combattre les chrétiens et participer au pillage de Constantinople, les avait placés au premier rang. Ils rendraient au moins à ce poste le service de fatiguer les soldats grecs et leurs auxiliaires, et lorsqu'ils seraient tués ou repoussés, alors se mettraient en mouvement les janissaires et les autres bataillons réguliers, divisés en quatre colonnes ou plutôt quatre armées, trois pour l'attaque, une de réserve pour porter secours rapidement sur un point où l'assaut serait repoussé. Les volontaires, munis de fascines, de pierres, de sacs de terre destinés à combler le fossé, s'élancèrent; mais le canon des Grecs en fit un carnage terrible et ces bandes furent presque anéanties, comme auparavant, à la première croisade, avait été détruite devant Nicée l'avant-garde des croisés, commandée par Gauthier-sans-Avoir et Pierre l'Hermite.

Après ce premier combat, le sultan fit avancer ses trois corps d'armée. Des Blakernes aux Sept-Tours cette marée humaine s'élança dans les fossés presque comblés, sur les murs à demi détruits. Constantin et Justiniani combattirent avec un courage tel que les Turcs eurent un instant d'hésitation et Mahomet II craignit d'être forcé de se retirer. Il tenta un effort suprême; à la tête des janissaires, il s'élança vers le rempart, ramenant au combat, par son exemple, les hésitants. Il voulait s'emparer de la porte Saint-Romain que défendaient Constantin et Justiniani. Ce dernier fut blessé légèrement d'un trait lancé par un soldat turc. Comme s'il avait épuisé tout son courage, donné la mesure de sa force morale, le chef italien déclara qu'il renonçait à la lutte et se retirait à Galata, sur l'autre rive de la Corne d'Or. Malgré les supplications de l'empereur, il se jeta dans une barque, traversa le port et alla se cacher chez ses compatriotes génois. La plupart des soldats italiens suivirent son exemple : Constantin, devinant la situation absolument perdue, se jeta dans la mêlée, essayant d'arrêter les Turcs. Mais les janissaires avaient enfin occupé la porte Saint-Romain, Grecs et Ottomans étaient confondus, luttant corps à corps. Constantin, atteint en même temps à la figure et au cou d'un coup de sabre et d'une masse d'armes, tomba en priant un chrétien de lui couper la tête. Cette prière suprême ne put être exaucée, ses soldats fuyaient poursuivis par les Ottomans qui se pressaient sous la porte Saint-Romain et pénétraient dans la ville.

C'était bien fini : l'empire romain d'Orient avait vécu. Les musulmans entraient par toutes les brèches, se répandaient dans

les rues, en quelques heures, des Blakernes aux Sept-Tours et à l'Acropole, la cité impériale était submergée par ce flot humain, les maisons, les palais, les églises étaient livrés aux soldats. Cent mille êtres humains, vieillards, femmes, enfants, moines, prêtres, religieuses, réfugiés à Sainte-Sophie furent vendus comme esclaves et envoyés en Asie. L'armée turque ramassa un butin énorme pendant ce pillage de la ville la plus riche de l'univers. A la chute du jour, le sultan entrait dans la cité conquise et arrêtait cette orgie de destruction. Il visita Sainte-Sophie, qui fut changée en mosquée, le palais des Blakernes, et fit rechercher le corps de Constantin, qui fut trouvé sous des cadavres et qu'on reconnut à ses chaussures brodées d'aigles d'or : les janissaires, ne le connaissant pas, lui avaient coupé la tête. Le cardinal Isidore, qu'on avait cru mort, parce que, après avoir intrépidement combattu, il avait mis son chapeau sur la tête d'un soldat tué, s'était déguisé ; il fut pris, vendu comme esclave, conduit en Asie-Mineure d'où il s'enfuit et put retourner à Rome. Mahomet II permit aux habitants restés dans la ville de réoccuper leurs maisons et chercha à faire disparaître les ruines causées par le siège.

La chute de Constantinople eut en Europe un immense retentissement, car cette ville célèbre exerçait sur le monde un prestige qu'elle devait à l'empire dont elle avait été la capitale, aux édifices splendides qui ornaient ses places, ses murs, ses carrefours, aux richesses qui s'y étaient accumulées. Elle avait été reconstruite par Constantin-le-Grand, onze cent vingt-cinq ans avant l'entrée des Ottomans dans ses murs, et avait soutenu, dans le cours de ces onze siècles, vingt-neuf sièges. Les savants et les lettrés s'enfuirent en Italie où leur arrivée donna lieu à un mouvement des esprits qui fut le prélude de la Renaissance. C'est à partir du jour de la destruction de l'empire romain d'Orient que se clôt le moyen-âge et que commencent les temps modernes.

AUGUSTE LEPAGE.

A propos du siège de Constantinople, M. Frédéric Masson, dans son remarquable ouvrage, *Napoléon chez lui* [1], cite l'amusante anecdote qui suit :

[1] Un vol. Paris, Dentu (1894).

Ameilhon, membre de l'Institut, était à une réception des Tuileries. L'empereur s'arrête, lui parle :

— Ah ! vous êtes monsieur Ancillon ?
— Oui, sire, Ameilhon.
— Ah ! oui, Ameilhon. Vous avez continué l'*Histoire romaine* de Lebon ?
— Oui, sire de Lebeau...
— Oui, oui, de Lebeau... jusqu'à la prise de Constantinople par les Arabes ?
— Oui, sire, par les Turcs...
— Sans doute, par les Turcs... en 1449 ?
— Oui, sire, en 1453.
— En 1453, c'est bien cela.

Ce qui n'empêcha pas Ameilhon, ravi, de dire à ses voisins : « C'est incroyable, il sait tout, il se souvient de tout, on ne peut rien lui apprendre. »





LE LOUVRE INTIME

(Fin)[1]



E Louvre possède des ateliers, dont deux productifs : ce sont les ateliers de la Chalcographie et du moulage ; les autres n'intéressent que l'économie intérieure, tels les ateliers des marbriers, de la Marine, des encadreurs, des menuisiers, de la restauration des objets d'art. Ces quatre derniers n'occupent qu'un nombre d'employés très restreint et leurs noms seuls indiquent assez quels genres de travaux on y pratique. L'atelier de la Chalcographie est situé au rez-de-chaussée, auprès du grand guichet de la rue de Rivoli. Il entretient deux presses, qui suffisent à peine au tirage des estampes composant son fonds et qui sont mises en vente dans un magasin contigü, que connaissent tous les amateurs. Un très aimable homme, blanchi sous le harnois, est préposé à leur vente. Nul mieux que lui n'en connaît la collection et n'est apte à renseigner sûrement le public. L'atelier du moulage est situé entre la cour Visconti et la galerie des Antiques. On y accède par la cour Visconti, qui donne sur les quais. Cet atelier fournit de belles épreuves des principaux morceaux de sculpture du musée. Elles sont en vente

[1] V. l'*Artiste* de mai dernier.

et le public peut en connaître les prix, comme celui des estampes, en consultant les catalogues. Les produits de ces deux ateliers sont versés mensuellement au Trésor.

L'atelier de Marine s'occupe spécialement de l'entretien des anciens modèles exposés dans les galeries et de la confection des nouveaux. Il ne compte que cinq ouvriers, dont un chef. Deux d'entre eux reçoivent leurs salaires du ministère de la Marine.

Le musée du Louvre est ouvert tous les jours sauf le lundi : en été, c'est-à-dire du 1er avril au 1er novembre, de 9 heures à 5 heures ; en hiver, c'est-à-dire du 1er novembre au 1er avril, de 10 heures à 4 heures. Toutefois, ne sont ouvertes, aux premières heures matinales, que les salles des peintures et de la sculpture antique. A 11 heures, toutes les galeries sans exception sont accessibles aux visiteurs. On a dû adopter cette mesure pour permettre aux gardiens de prendre leur déjeuner ; à 11 heures, ils sont tous présents et à leurs postes.

Le public du musée du Louvre, vous le connaissez. Il a sa physionomie un peu différente, toutefois, suivant les jours : le dimanche, quelques musées jouissent plus particulièrement des faveurs du public ; ce sont les salles des peintures, la galerie d'Apollon, surtout depuis l'installation des diamants de la Couronne, et les salles du musée de Marine. Les autres galeries sont moins visitées. La vitrine des diamants, particulièrement, est très appréciée ; on sait que, tous les soirs, la cage qui renferme ces joyaux rentre dans le coffre qui lui sert de support. Beaucoup de gens croient encore que les diamants de la Couronne passent la nuit dans une cave et qu'un ascenseur en facilite le transport. Détruisons cette légende ; il y a déjà les greniers du Louvre, n'imaginons pas les caves. D'ailleurs, ces caves, ces souterrains, on peut les visiter le lundi, et l'Administration délivre volontiers des cartes à cet effet. Le jeudi est le jour des écoliers en vacance. C'est le musée de Marine qui jouit de leurs préférences. Les autres jours seraient calmes si, le mercredi et le samedi tout particulièrement, l'agence Cook ne jetait dans les galeries ses convois de touristes.

Ils entrent généralement par le pavillon Denon, sous la direction de leurs guides, se rassemblent dans le vestibule, et la course commence. En un clin d'œil, ils traversent la salle des Antiques.

Un signe de la main, à la coupole de l'escalier Daru : tous les nez se lèvent, on regarde les mosaïques ; arrêt de quelques secondes devant la *Victoire de Samothrace;* puis, course folle à travers la salle des Sept-Cheminées, avec un tout petit temps pour regarder le *Radeau de la Méduse;* nouvelle course à travers les salles égyptiennes, arrivée aux appartements, une demi-pause pour rassembler les retardataires. L'avalanche, alors bien compacte, se rue dans les petites salles de l'Est, gagne les salles assyriennes, les salles de la Renaissance, celles du Moyen-Age. Le groupe se reforme ; nouveau départ, tout le long des salles des vases grecs, coup d'œil d'ensemble sur la salle La Caze; un courant d'air les pousse dans la galerie d'Apollon, et enfin dans la grande galerie et dans les salles françaises. On se compte, les moins valides tirent le pied : allons, du courage ! Ascension aux salles de la Marine, à toutes les galeries de l'Ouest et du Nord et retour au point de départ.

Ah ! cela ne fait pas long feu, la visite : en une heure, une heure et demie, tout a été *exploré* ou à peu près. Les malheureux *Cook's tourists* en sont abasourdis, mais il leur faut tout leur calme : ils ont encore la Sainte-Chapelle, Notre-Dame et le Panthéon à voir avant déjeuner. Fouette, cocher ! Et les voilà partis, au grand trot.

Les étrangers, autrefois, faisaient la fortune des copistes du Louvre. Aujourd'hui, « le métier est tombé ». La photographie les a ruinés. Et puis, on voyage trop vite, de nos jours, sans s'arrêter ni se fixer nulle part. Les copistes du Louvre forment une catégorie d'artistes bien curieuse. Le dessinateur Renouard nous les a fait déjà connaître ; mais il n'a saisi que leurs attitudes ; disons deux mots de leurs habitudes. Quelques-uns de ces artistes viennent au Louvre tous les jours de travail, sans exception. Le dimanche et le lundi, qui leur sont interdits, sont pour eux deux jours mortels. Ils arrivent à leur heure, au musée, connaissent le concierge, tous les gardiens par leurs noms, s'installent à leur place accoutumée, abordent un confrère, causent un moment avec lui et se mettent au travail, ou ne s'y mettent pas. Quoi qu'il en soit, leur copie achevée ou prétendue telle, ils ne vivent plus qu'ils ne l'aient vendue. La chose est assez difficile. Le règlement prescrit que tout artiste qui a achevé une copie doit l'emporter sans délai et céder la place au suivant. Pour tourner cette difficulté, avant qu'un nouveau réglement (30 mars 1893) fût intervenu, ils laissaient un coin du fond inachevé en

se réservant de le combler dès qu'un gardien de service les rappellerait aux exigences du règlement. « Pardon, monsieur, objectaient-ils, ma copie n'est pas terminée. » Cela durait quelquefois pendant plusieurs mois, jusqu'au jour où un amateur achetait pour 500 francs une copie qu'il avait dû marchander depuis 1200. Le nouveau règlement a prévu cette manœuvre et fixé un délai maximum de trois mois pour l'achèvement de toute copie; dans certains cas, ce délai peut être prolongé. Les guides sont souvent de connivence et reçoivent des commissions proportionnées à l'importance du marché. Au Louvre, comme ailleurs, les guides sont dangereux et inutiles. Nous en avons entendu un qui signalait Van Dyck comme l'inventeur de la peinture à l'huile!

Quelques-uns de ces habitués du Louvre se confinent volontiers dans une spécialité. Les commandes étant rares, ils courent l'aléa d'une acquisition et reproduisent de préférence les tableaux les plus célèbres du musée. L'*Assomption* de Murillo, la *Belle Jardinière,* la *Cruche cassée,* sont des tableaux que les copistes assaillent sans désemparer. Nous passons sous silence les jalousies que le succès d'un confrère fait naître dans l'esprit des autres. A les entendre, aucun, hormis soi-même, n'a de talent : c'est fade, manque de dessin, ne tient pas debout. Et mille autres perfidies.

En dehors de ces habitués, il y a les élèves qui copient des antiques et qui cachent aux vieilles dames leurs sacs ou leurs boîtes à couleurs; ils transportent au Louvre les traditions d'atelier qui leur sont familières à l'École des Beaux-Arts. Vous y verrez aussi des jeunes filles qui reproduisent à l'aquarelle des fragments de Watteau, de Lancret, de Greuze, tous les peintres aimables du XVIIIe siècle ; quelquefois, aussi, des artistes qui ont besoin d'un document et viennent s'inspirer des maîtres. Ceux-là, on les reconnaît vite à la manière résolue d'aborder les œuvres, aux sacrifices de certains détails, à la rapidité avec laquelle ils conduisent leur travail. Ils aiment bien le Louvre, y trouvent les règlements bienveillants et n'ont jamais maille à partir avec personne. Il n'en est pas de même des premiers, qui obligent l'administration à se transformer en justice de paix, et qui, par leurs explications contradictoires, la mettent souvent dans l'embarras.

Les règlements qui régissent le Louvre sont applicables, à quelques modifications près, aux trois autres musées nationaux, le Luxembourg, le Musée de Versailles, celui de Saint-Germain.

Sur ces modifications, qui sont d'une importance secondaire, nous ne croyons pas utile d'insister.

Il n'est pas de jour où la poste n'apporte au musée du Louvre une ou plusieurs lettres de proposition d'acquisition d'objets dont la teneur est presque invariable. « Monsieur le Directeur, je suis possesseur d'un admirable tableau de....., d'une valeur considérable, qui est depuis plus de deux cents ans dans ma famille. J'ai recours à votre haute compétence pour m'en déterminer le prix. » L'administration est si habituée à recevoir des notes de ce genre qu'elle met de côté toute susceptibilité et répond invariablement : « Le Musée n'est pas un bureau d'expertise. Si vous désirez céder votre tableau à l'État, apportez-le ou, tout au moins, envoyez-nous en une photographie, et faites-nous connaître le prix que vous en demandez. »

Il va sans dire que l'on ne propose au Louvre que des toiles de chefs d'école : un tableau un peu sombre sera de Rembrandt ; un autre plus brillant, plus mouvementé, de Rubens ; un troisième, monté de ton, de Titien ; d'autres enfin, plus calmes, plus reposés, de Léonard de Vinci ou de Raphaël. Il semble que ces maîtres n'aient jamais eu d'élèves ou d'imitateurs, et que les artistes de second ordre, quoique célèbres, soient demeurés inactifs. Si les attributions des amateurs n'étaient pas fantaisistes, il serait facile de compter à l'actif des grand maîtres un nombre de toiles, de dessins, d'esquisses, qui correspondrait à la somme de travail que vingt artistes réunis auraient eu peine à fournir pendant une génération. Nous assistions récemment à une consultation que donnait un conservateur du Louvre à deux personnes qui présentaient à l'acquisition une série de grandes machines encombrantes, munies de cartels alléchants, portant les plus grands noms de la peinture ancienne. Leur véhicule avait dû pénétrer dans la cour du Louvre, interdite d'ordinaire aux voitures, sauf urgence ; et il y avait urgence. Dans le couloir des conservateurs, nos deux collectionneurs attendaient leur tour de réception, le cœur serré sans doute, protégés par leurs immenses toiles, qui les cachaient comme l'auraient pu faire des boucliers. Le gardien de service leur annonça que leur tour était arrivé. Deux solides commissionnaires avaient saisi chacun des Michel-Ange de dimensions gigantesques, tandis que leurs propriétaires, également très chargés, les suivaient à quelque distance.

On eut toutes les peines du monde à faire passer une *Danse de Corybantes*, qui touchait au plafond et qu'on avait dû présenter de biais, pour qu'elle pût franchir une première porte. A l'entrée du cabinet du conservateur, nouvel obstacle ; l'un des commissionnaires était écrasé entre ses deux tableaux et l'on put craindre un moment qu'on eût à démonter les portes pour le dégager. Enfin, tableaux, commissionnaires, tout entra. Il ne fut pas besoin d'un long examen pour constater que ces tableaux étaient sans intérêt pour le Louvre. « Mais insistaient les amateurs, dites-nous si ces tableaux ont de la valeur et quelle elle est ? » La courtoisie des conservateurs est alors à l'épreuve. Dire crûment que le Louvre n'est pas un cabinet d'expertise, est chose pénible : mais il faut s'y résigner, à l'aide d'euphémismes adroits, dont les plus avisés comprennent le sens. Tous les départements sont exposés à de semblables visites. Toutefois, il est de ces démarches qui sont bienvenues et qui permettent aux musées d'acquérir des œuvres importantes. Croyez bien que, lorsqu'on a présenté le petit portrait de Pisanello, acquis l'an dernier par le musée, la conservation des peintures n'a pas invité le marchand à repasser. On présente quelquefois au Louvre des œuvres d'un mérite incontestable, mais que le musée n'acquiert point, souvent parce qu'on en exige des prix trop élevés, plus souvent aussi parce qu'elles feraient double emploi et ne viendraient que grossir une série déjà riche et largement représentée.

Il est difficile de préciser la nature des besoins du musée ; on peut assurer, cependant, qu'un beau Velasquez y serait mieux accueilli qu'un Rubens, dont les œuvres sont nombreuses dans nos galeries. Il y a, dans telle grande vente, des pièces admirables que le Louvre voit sans regrets lui échapper parce qu'elles ne lui manquent pas : il s'attachera, par contre, à acquérir celles qui combleraient des lacunes dans ses séries.

Dès qu'un objet paraît désirable au département auquel on le présente, le conservateur s'engage à le soumettre au comité consultatif qui se prononce par un vote. Chacun des conservateurs, à son tour, présente, s'il y a lieu, les objets qu'il désire acquérir, rend compte des pourparlers engagés, soumet son opinion au sujet d'objets d'art légués ou donnés, annonce une vente publique et demande, selon le cas, des crédits pour s'y présenter et affronter les enchères. Le comité se prononce à la majorité relative. La

discussion, avons-nous besoin de le dire ? n'est jamais très vive. Le crédit des acquisitions est commun à tous les départements sans attribution spéciale à chacun d'eux, et, si une acquisition importante s'impose, tous les conservateurs la votent sans arrière-pensée. De chaque séance, le dernier nommé des conservateurs-adjoints dresse un procès-verbal, qui est transmis au ministre. Chacune des acquisitions, proposée à part, doit recevoir son assentiment pour être difinitive. Il en est de même pour les dons. Les donations après décès sont également examinées par cette assemblée et soumises, en dernier ressort, au Conseil d'État.

Quant à la compétence de ce comité, elle offre toutes garanties. Les membres de la conservation du Louvre n'ont eu accès dans notre grand musée qu'après des épreuves laborieuses et qui leur font le plus grand honneur. Ils ont passé par l'école des Chartes, l'école des Hautes-Études, l'école Normale, l'école du Louvre, ou celles de Rome et d'Athènes, et lorsqu'on examine leurs dossiers universitaires, la liste est longue des titres qu'ils ont acquis. La rédaction des catalogues est l'un des travaux les plus difficiles qui leur incombent et qui exigent, de leur part, une érudition considérable.

Abordons, pour finir, la question des *greniers* du Louvre ; nous avons dit, dans quelles parties du Louvre se trouvaient ces greniers, ou plutôt les magasins qui servent à abriter les reliques du passé en attendant qu'il soit possible de les en faire sortir. On croit à tort que les magasins du musée contiennent des richesses incomparables. Nous avons sous les yeux un état, dressé au mois de juin dernier par la conservation des peintures (celle qu'on met toujours en cause lorsque cette question irritante se réveille) et que nous allons consulter pour chercher à établir les diverses catégories de tableaux que le Louvre est obligé de mettre en réserve sans les exposer :

Le nombre total de ces toiles est de 656, divisées en cinq catégories :

1° Les tableaux qui, quoique inscrits au catalogue sommaire des peintures, ont été retirés provisoirement. École française, 55 ; école italienne, 62 ; école espagnole, 1 ; école flamande, 6 ; école hollandaise, 2. Ces 126 tableaux ont été remplacés par d'autres, provenant de dons, de legs ou d'acquisitions, dont l'exposition

immédiate s'imposait. Presque tous resteront au Louvre, où ils seront de nouveau exposés ; quelque-suns, cependant, pourront être envoyés à Compiègne ou à Fontainebleau, mais en minorité.

2° 160 tableaux, qui ne figurent pas au catalogue sommaire mais qu'il a paru intéressant de conserver pour le Louvre. Parmi ces 160 tableaux, 69 proviennent de dons ou de legs et ne doivent point quitter le Louvre, à qui ils ont été offerts sous cette condition. Ce ne sont point des chefs-d'œuvre, mais des peintures démodées, acceptées autrefois par égard pour les donateurs et qui composeront éternellement le fonds du magasin. L'art, hélas ! subit, comme toutes choses, les fluctuations de la mode : telles peintures, autrefois très recherchées, sont aujourd'hui délaissées et jugées indignes de figurer dans les collections exposées. Pourtant, le Louvre, mieux que le public, sait résister à ces entraînements fâcheux. Il considère que les œuvres du passé ont joué dans l'histoire de l'art un rôle plus ou moins important, qu'elles on pu déterminer un courant capable d'arrêter ou de précipiter une décadence et qu'il est bon de mettre sous tous les yeux ces œuvres de transition, parfois aussi intéressantes que celles qui correspondent à une époque d'épanouissement. En quel discrédit est tombée actuellement la peinture bolonaise ! Pouvons-nous nier, cependant, qu'elle ait occupé le XVIIe siècle tout entier en Italie et qu'elle ait marqué un temps d'arrêt dans la décadence ? Peut-on déterminer quelle sera l'école favorisée devant laquelle nos petits-enfants s'arrêteront, quand ils traverseront nos galeries du Louvre, agrandies et pleines d'œuvres nouvelles, non écloses encore ? De ce parti pris, le Louvre ne doit pas tenir compte : c'est un sanctuaire d'étude où toutes les manifestations de l'art doivent être représentées, quel qu'en soit le mérite ou l'espèce. Les 91 autres toiles sont des œuvres de peintres contemporains, que le Louvre exposera lorsque le délai de dix années après la mort de leurs auteurs sera écoulé, ou des œuvres anciennes, intéressantes au point de vue de l'histoire de l'art, telles que les plus beaux des « Mays de Notre-Dame », ces tableaux qu'offraient chaque année, au XVIIe siècle, la corporation des Orfèvres, à l'Église métropolitaine. Ces derniers tableaux ne peuvent être exposés faute de place ; ils ont des dimensions considérables, d'une moyenne de 4 mètres au moins, soit en hauteur soit en largeur. Représentez-vous l'étendue que devraient avoir les salles nouvelles

pour abriter ces tableaux. Ce sont, en général, les plus intéressants de cette série, et il est très regrettable qu'on ne puisse les exposer. Toutefois, il ne faut pas en exagérer la valeur. Quelques-uns sont très faibles et ne méritent guère les honneurs d'une exposition au Louvre, la place ne ferait-elle pas défaut.

3° 69 tableaux signalés antérieurement à la direction des Beaux-Arts, d'un mérite secondaire et d'un état de conservation médiocre, dont 10 ont été déjà affectés à des musées de province; les 59 autres recevront une affectation à bref délai.

4° 88 tableaux de même nature, qui seront également mis à la disposition de la direction des Beaux-Arts pour des musées de province, mais que le Louvre ne lui a pas encore signalés.

5° Les tableaux de cette catégorie sont les œuvres de rebut, dans un état si lamentable que le transport d'un point à un autre du Louvre les compromettrait pour toujours. On en a compté, en 1891, 57 dans l'école française, 5 dans l'école italienne, 1 dans les écoles du Nord, dont on a pu déterminer les sujets et tenter des attributions, facilitées par les inventaires; plus, 150 toiles, en majeure partie de petites dimensions, où le sujet est complètement méconnaissable.

Tels sont les greniers du Louvre, au moins ceux de la peinture, car, pour tout dire, il faut mentionner les catégories d'objets, cachés au public, que les conservateurs gardent dans leurs cabinets. Ce sont des œuvres douteuses ou « en observation », qui attendent la vitrine qu'on leur confectionne et qui prennent place dans nos galeries petit à petit. De ceux-là, personne ne se préoccupe. Vraiment, on devrait montrer la même sagesse pour la peinture. Ayons confiance en ceux qui consacrent leur vie à l'étude spéciale de l'art; ils savent mieux que personne quels sont les besoins de leurs collections, ils en connaissent les lacunes.

Il y a cent ans qu'un décret de la Convention a fondé notre grand musée national. Examinez les inventaires d'alors, comparez-les à ceux d'aujourd'hui, représentez-vous des séries d'objets d'art non classées, des attributions erronées ou fantaisistes, l'absence, par conséquent, de catalogues. Partout où régnait l'obscurité, resplendit maintenant la lumière, et, chaque jour, elle se fera plus éclatante.

CHARLES GALBRUN.



LES MOINEAUX DE LÉON CLADEL[1]

A Pochi (Judith Cladel)



La maison est hospitalière
Aussi bien aux bêtes qu'aux gens ;
C'est pourquoi de son vieux lierre
Deux cents moineaux intelligents
Ont fait une immense volière.
— La maison est hospitalière.

Tout le printemps et tout l'été,
A travers amours et querelles,
Ils ont bâti, couvé, chanté,
— Les femmes se battant entre elles,
Pour un mâle mieux cravaté.....
— Le beau vacarme, tout l'été !

A l'automne, le phalanstère
S'est encor grossi de cousins,
Et tous les jours, des toits voisins,
Dans ce coin vert et solitaire,
Il en arrive par essaims
Qui grossissent le phalanstère.

[1] Ces vers, inédits, furent écrits, il y a quelques années, par M. François Fabié, sur l'album de famille, lors d'une visite que fit l'auteur de la *Poésie des Bêtes* chez Léon Cladel, à la villa *Bon-Accueil*. Il nous a paru intéressant de les publier au moment où s'élève, à Montauban, un monument à la mémoire de l'auteur du *Bouscassié*.

L'hiver, loin de les disperser,
Au vieux nid les rend plus fidèles ;
Chaque soir les voit s'entasser
Sous la feuille, avec un bruit d'ailes
Qu'un petit cri vient traverser.
— L'hiver ne peut les disperser.

Le matin, quand l'aube blafarde
Paraît au front des bois chenus,
Le plus effronté se hasarde
Sur la fenêtre, et, les pieds nus,
Appelle, supplie et bavarde,
Grelottant sous l'aube blafarde :

« Ho ! qu'on se lève là-dedans !
« Nous avons faim, et le froid pique ;
« Bourgeois, il ne fait pas un temps
« A se dorloter en musique :
« Les gueux dehors claquent des dents :
« — Ho ! qu'on se lève là-dedans !

« Enfin ! je crois que l'on s'éveille :
« C'est Pochi, c'est le déjeuner.
« Descendons.... Du pain ! à merveille !
« C'est du pain qu'on va nous donner,
« Vite ! et tant pis pour qui sommeille.
« C'est Pochi, la maison s'éveille.

« Attention ! crie un peureux ;
« Je crois bien que Famine[1] *aboie....*
« — Famine, autrefois malheureux,
« Ne jappe jamais que de joie.
« Gorgeons-nous de pain savoureux,
« Tant pis pour ceux qui sont peureux !

[1] Un des chiens de Léon Cladel.

« Quelle est cette bête traîtresse
« Qui sort aussi de la maison
« Et qui se frotte à sa maîtresse ?
« — La chatte ! Vous avez raison ;
« Autant vaudrait une tigresse :
« Évitons sa griffe traîtresse !...

« *Mais voici* Vovote *et* Rachel,
« Tether, Rius [1], *aux cheveux d'ange,*
« La nichée à Monsieur Cladel
« Qui piaille, qui rit et qui mange
« Le bon pain blanc tombé du ciel.
« *J'aperçois* Vovote *et* Rachel....

« Et maintenant lustrons la plume ;
« Le soleil rit au bord des toits
« Et sur les vitres qu'il allume.
« Viens ! nous verrons, sa plume aux doigts,
« Le Maître écrivant un volume.
« Allons là-haut lustrer la plume.

« Pan ! pan ! c'est nous, monsieur Cladel !
« Ne vous dérangez pas, de grâce !...
« Comme il sourit à notre appel,
« Du milieu de sa paperasse,
« De son bon rire fraternel !
« Pan ! pan ! c'est nous, monsieur Cladel !

« On dit que vous aimez les bêtes,
« Que vous mettez bœuf, âne ou chien
« Dans tous les livres que vous faites,
« Et pourtant vous ne dites rien
« Des moineaux, méchant que vous êtes !
« — Non, non, vous n'aimez pas les bêtes..... »

[1] Diminutifs familiers des prénoms des enfants de Léon Cladel.

Et le Maître, levant le front,
Accueille sa famille ailée,
Et puis l'autre, qui l'interrompt
En entrant à toute volée,
Criant, riant, offrant en rond
Des lèvres roses à son front.

Enfin — car il faut qu'on travaille
Pour donner la becquée à tous, —
Le poète vaille que vaille
D'un grand geste puissant et doux
Met dehors moineaux et marmaille,
Sourit, se rassied et travaille.

FRANÇOIS FABIÉ.

Sèvres, 1890.





LE MONUMENT DE BARYE



la pointe orientale de l'île Saint-Louis, sur le terre-plein auquel s'amorcent les deux tronçons du pont Sully, se dresse, ayant pour fond la pittoresque perspective du cours de la Seine, le monument naguère érigé en l'honneur de Barye, par ses amis et ses admirateurs. Ce n'est pas indifféremment que le comité qui s'était donné mission d'honorer la mémoire du grand statuaire, fit choix de cet emplacement, — d'ailleurs très heureux, même si l'on s'abstrait des multiples souvenirs relatifs à la carrière de l'artiste, qu'équivoque ce quartier de Paris, — ainsi que l'a fait remarquer M. Eugène Guillaume dans le discours qu'il a prononcé, en qualité de président du comité, à la cérémonie d'inauguration. Du monument même nous avons eu l'occasion de donner ici la description : à la traditionnelle statue on a, non sans raison, préféré la représentation de quelques œuvres du maître lui-même. Un simple médaillon, sculpté par M. Marqueste dans la pierre du socle, rappelle les traits de Barye.

L'éloge du grand statuaire a été fait, lors de l'inauguration du monument, par divers orateurs, et tout d'abord par M. Guillaume, avons-nous dit, qui au nom du comité s'est exprimé en ces termes :

Le monument que nous élevons à Barye et que nous inaugurons aujourd'hui témoigne de l'admiration unanime dont notre grand sculpteur est l'objet. Chose qui mérite d'être hautement proclamée : pour rendre hommage à un tel artiste, on s'est trouvé partout d'accord. En même temps que nous formions un comité à Paris et que nous ouvrions une exposition dont le produit devait servir à ériger ce monument, un comité et une exposition s'organisaient à New-York dans la même intention. Et nous devons le reconnaître : tandis que nous ne réunissions ici qu'une somme relativement médiocre, on nous envoyait d'Amérique plus de 50,000 francs qui nous permettaient de réaliser le projet que nous avions conçu. Remercions donc nos amis d'outre-mer, et entre tous M. Walters, de Baltimore, et M. Lucas, zélateurs ardents de notre entreprise et ses promoteurs dans leur pays : M. Walters qui nous a apporté de plus une cotisation personnelle considérable ; M. Lucas dont l'activité infatigable a tant contribué à notre commun succès. Témoignons à la fois notre reconnaissance aux conseils de la Ville de Paris et du département de la Seine aussi bien qu'au ministère des Beaux-Arts, à raison du généreux concours qu'ils nous ont prêté. Et réunissons, pour leur offrir l'expression de nos sentiments, la maison Barbedienne si désintéressée et tous les amateurs qui nous ont aidés à rendre notre œuvre, autant que nous l'avons pu, digne de celui que nous voulions honorer.

Quelle forme devions-nous donner à notre hommage ? Messieurs, nous y avons beaucoup pensé. Certes, une statue de Barye eût présenté un vif intérêt. L'image de quelqu'un illustre a toujours le privilège de fixer utilement l'attention. On pouvait représenter de plusieurs manières l'artiste et l'homme. Soit donc qu'on l'eût figuré en plein travail dans le costume pittoresque de l'atelier, ou dans la simplicité mâle de l'habitude journalière qu'on lui voyait au dehors, on était certain d'avoir une œuvre de caractère. Mais il nous a semblé préférable de rassembler ici plusieurs de ses chefs-d'œuvre et de nous en remettre à eux de rendre au maître un témoignage éclatant. Il nous a paru qu'il y avait, en cela, une occasion de présenter un spectacle instructif pour la foule et bienfaisant pour tous. Grâce à cette conception, que le talent de l'architecte a rendue réalisable, personne ne pourra ignorer quel grand génie était celui à qui ce monument était consacré. En même temps qu'on lira son nom gravé sur la pierre, on aura sous les yeux quelques-unes de ses plus belles créations.

Et, en effet, voici le *Lion écrasant un serpent ;* il date de 1832, et son appariton produisit alors une impression profonde. Pour la première fois, le nom de Barye devint populaire : là, a commencé sa célébrité. Puis voici deux des groupes qui sont placés au premier étage des principaux pavillons du Louvre. On peut les avoir enfin sous les yeux. Et, pour couronner cet ensemble, le bronze agrandi du *Thésée combattant le Centaure*, chef-d'œuvre de l'art par lequel l'antiquité et la Renaissance sont égalées dans ce qu'elles ont de plus parfait. Au centre, comme en un foyer, le médaillon

du maître, travail excellent, nous montre son masque sévère, son front puissant, son œil investigateur, sa bouche et son menton où se lisent les traits distinctifs de son esprit : une volonté indomptable, une inflexible dignité. Et alors on a une idée générale de son talent et de son caractère, et on peut mieux songer à sa vie.

A vrai dire, Messieurs, cette existence est simple et, en dehors du travail, elle ne présente pas un grand nombre de faits. Toutefois elle mérite d'être méditée, parce que, dans sa tenue, elle est un exemple. Mais d'abord il faut citer quelques dates, afin de compléter celles qui sont gravées sur le monument. Barye, né 1796, entrait en apprentissage à treize ans chez un graveur sur métaux. En 1812 il était soldat, et six années après, à vingt-deux ans, devenu praticien habile, il commençait à songer à l'art. Mais c'est seulement en 1823 qu'il s'y livra tout entier, n'écoutant plus dès lors que sa vocation en entrant dans des voies nouvelles. Auparavant, tandis qu'il vivait encore uniquement de son métier, il avait été élève de Bosio et de Gros. Au fond, cela importe peu, car il ne relève que de lui-même. Seulement nous apprenons ainsi qu'il s'était donné une éducation de sculpteur et de peintre. Après une longue carrière pleine de luttes et de gloire, il entrait à l'Institut en 1868 et mourait en 1875. Telle est, dans sa chronologie essentielle, la vie de Barye. Mais, en réalité, les années de cette existence se comptent par les œuvres que l'artiste a produites, et le nombre en est immense. En parlant de sa surprenante fécondité, on ne saurait assez faire remarquer comment l'enfant de Paris, le petit apprenti ciseleur, devenu un admirable ouvrier, sentit peu à peu l'ambition d'apprendre grandir en lui, et vit, au milieu d'un travail sans relâche, son génie s'éveiller. Génie fort, tout d'observation et de patience, qu'aucune contradiction n'émut jamais, et qui lutta pendant soixante ans, moins avec le désir de briller qu'avec la pensée de se satisfaire en rendant hommage à la vérité.

Quel endroit fut mieux choisi que celui où nous sommes, pour nous arrêter un moment sur un pareil sujet ! D'ici, nous apercevons la Montagne Sainte-Geneviève qui le vit, tant d'années, aux prises avec la misère et le dédain. Plus près de nous, le Muséum d'histoire naturelle, théâtre de ses études et de son enseignement. Et puis, à quelques pas, le quai des Célestins, où s'est achevée sa vie pleine d'honneur. Nous embrassons du regard ces points de repère, ces stations entre lesquelles s'est exercée et partagée son activité que soutenait une résolution indomptable et qui ne fut jamais atteinte par le découragement. Sur la Montagne Sainte-Geneviève, dans ce quartier sans bruit où rien ne troublait sa méditation, il a longtemps pratiqué son art. Là nous pouvons sans peine nous imaginer son atelier et nous le figurer lui-même. Le lieu est pauvre ; une lumière recueillie l'éclaire. Des morceaux d'anatomie, des moulages sur nature, sont attachés aux murailles ; quantité d'esquisses et d'ouvrages déjà livrés au public couvrent des tablettes. Le maître est là, dessinant, modelant en cire ou en argile, examinant les fontes exécutées

sous ses yeux, mettant, pour les ciseler, les pièces à l'étau, travaillant avec une égale supériorité de l'esprit et de la main. Il a ceint son vieux tablier d'ouvrier en bronze et, ainsi, il évoque à nos yeux la parfaite image des plus grands statuaires de l'antiquité et de la Renaissance, à la fois, comme lui, sculpteurs, fondeurs, ciseleurs, ne laissant aucune partie de leurs œuvres à la discrétion de mains étrangères ; artistes complets, maîtres !

Bien plus tard, nous retrouvons au quai des Célestins Barye vieilli, toujours simple et digne, entouré de vénération. Il est au milieu de ses productions, aussi soucieux que jamais de n'en laisser aucune imparfaite, les embrassant de son œil clair, les livrant comme à regret aux amateurs empressés de les acquérir et paraissant moins les leur céder que les confier à leurs soins.

Mais c'est au Muséum qu'il faut surtout l'admirer. Quelle attention pénétrante et quel ordre dans le travail! Barye observait longuement les animaux de la ménagerie. A force de les considérer, il arrivait à dégager, des habitudes que la captivité leur infligeait, leur naturel vrai. Il les remettait dans leur milieu : ceux-ci étaient ramenés à la forêt; ceux-là au désert. Alors il les voyait clairement avec leurs allures caractéristiques, dans leur indifférence apparente sous laquelle l'instinct est toujours en éveil, dans l'action fatale de prendre leur nourriture, déployant leur tactique et leur escrime de combat.

C'est ainsi qu'il choisissait ses sujets et arrêtait ses esquisses. Mais alors commençait un autre travail : celui de l'exécution. La composition une fois décidée, Barye allait dans les galeries d'anatomie comparée. Le compas à la main, il mesurait les squelettes des animaux qu'il voulait figurer, en enregistrait les dimensions avec un scrupule extrême et reportait ces cotes sur son ouvrage; et tant que les os, dans leur grandeur relative, n'entraient pas exactement dans sa maquette, il modifiait celle-ci et ne se déclarait satisfait que quand il avait mis son œuvre tout entière dans les conditions normales de l'espèce qu'il entreprenait de représenter.

C'est ainsi que Barye arrivait à la perfection. Dans ces conditions, ses ouvrages sont un démenti formel donné aux théories qui feraient croire qu'il est indigne de l'art de s'appuyer sur un savoir certain et de recourir à des moyens de précision ; ils sont du moins un avertissement à ceux qui disent que procéder ainsi c'est enlever aux œuvres la spontanéité, l'idéal et la vie. Quelles œuvres sont plus vivantes et plus supérieures à la réalité que celles de Barye!

Il me semble que la vérité fondamentale que le grand artiste cherchait avant tout dans ses créations, en a rendu la vraisemblance absolue. Cette vérité était, entre ses mains, une condition de beauté; non d'une beauté temporaire et trompeuse, mais d'une excellence telle que, sans crainte d'avoir jamais à nous démentir, nous puissions l'admirer.

Ce qu'il importe surtout de remarquer ici, c'est que cette manière de procéder implique une méthode. Et en effet, observer sur la nature,

comme le faisait Barye, les mœurs des animaux, connaître à fond l'anatomie, exécuter des relevés géométraux sur le squelette et sur l'écorché, tout cela constitue une pratique d'un caractère rationnel qui peut s'enseigner et se transmettre. L'employer n'est pas porter atteinte à l'inspiration, c'est lui donner des sûretés dont elle a besoin. Il y a longtemps que des artistes, et ils sont parmi les plus illustres, ont fait de la science leur auxiliaire, les uns par l'analyse des formes, les autres en s'attachant à chercher des lois de nombres. Ces doctrines, celles des Polyclète et des Lysippe, des Léonard de Vinci et des Albert Durer, ont leur autorité. Barye leur a donné une explication usuelle, et à son tour il a justifié les théories. Et s'il m'était permis d'émettre un vœu, je souhaiterais que celles-ci fussent partout mises en pratique. Ce que je voudrais encore, Messieurs, c'est que l'artiste que nous glorifions fût honoré comme un grand éducateur. Puisse le Conseil municipal, si éclairé et si juste dans la manière dont il dispense les enseignements artistiques à la population parisienne, donner à une de ses écoles le nom d'un des plus nobles enfants de cette cité, le nom du sculpteur célèbre qui, sorti du peuple, est une des illustrations les plus pures de notre pays. Et puissions-nous avoir bientôt une École Barye.

Messieurs, si l'on me demandait maintenant quel est, à mon sens, la qualité maîtresse du grand artiste, je dirais que c'est la force. C'est, avec l'ordre, celui des mérites du maître sur lequel il convient surtout d'insister. Dans un moment où tant d'esprits s'énervent, où nous sommes travaillés d'aspirations indécises, où l'on se dit volontiers décadent par une sorte de dilettantisme dépravé, où, encore, pour être mieux dans les conditions d'une fin de siècle, on se plaît, dans les arts, à l'effacement et à la langueur, il est bon d'exalter l'énergie dans un artiste incontesté. Chez Barye elle est incomparable, elle est souveraine. L'être qu'il représente, quel qu'il soit, montre qu'il dispose de ressources extraordinaires. Le lion, le tigre qui marchent sont formidables par leur structure et par l'idée que l'on a de ce qu'ils seraient capables d'accomplir dans l'action. Avant Barye, personne n'avait aussi bien traduit dans leur caractère fatal la férocité des carnassiers qui sont créés pour tuer et qui tuent, et la passivité gracieuse et tremblante des animaux faits pour fuir et qui, saisis par de plus forts qu'eux, accomplissent ainsi leur destinée. Tous sont rendus avec la plénitude de l'énergie vitale qui leur est propre, tous depuis l'éléphant écrasant le tigre qui l'attaque, depuis le jaguar qui se vautre en dévorant sa proie, et le lion qui s'abat en rugissant sur la sienne et la déchire, jusqu'au cerf qui écoute, qui bondit, ou qui, terrassé, brame et pleure.

Ce sentiment de force initiale n'est pas moins frappant quand l'artiste traite la figure humaine. L'homme qu'il sculpte, et vous en voyez ici de superbes exemples, cet homme décèle aussi une puissance extrême. Le corps robuste et sain, sûr de lui-même, il représente le type accompli de notre race à l'heure où elle sortait du sein de la nature pour la maîtri-

ser. Aussi nous apparaît-il dans des conditions physiques telles que rien, ce semble, ne doive l'arrêter dans l'expansion de son énergie. On le contemple, et l'idée de ce que peut l'être humain en est agrandie.

Il ne faut pas s'y tromper, Messieurs, cette manière d'exalter l'énergie est le propre des grands maîtres. Ils sont souverains, grâce au pouvoir qu'ils ont de donner à leurs créations des mouvements qui, bien que vrais, ont quelque chose de surnaturel. Cette faculté leur vient d'un surcroît de vie qui est en eux. Les personnages que Michel-Ange fait sortir du marbre ou peint dans ses fresques semblent tourmentés par des idées de révolte, ils agissent terriblement et souvent rien que pour agir. Rubens manie la figure de l'homme et des animaux avec une audace inouïe. Barye, comme eux, est l'interprète d'une certaine vie idéale toute livrée aux conflits suprêmes de la pensée et aux violences de l'instinct.

Messieurs, de pareils effets ne peuvent être obtenus que grâce à une science formelle; autrement l'artiste risquerait de tomber dans le monstrueux. Plus on s'élève au-dessus de la réalité et plus il faut être sûr de soi. Barye avait cette suprême sûreté. Comment serait-il possible d'attaquer ses œuvres? Par quel côté y trouver la moindre faiblesse? L'observation de la nature y est profonde, révélatrice, le savoir anatomique sans lacunes. Les procédés de mensuration sont irrécusables. L'exécution sculpturale, mélange de naturalisme et d'un archaïsme monumental, est, jusque dans les moindres ouvrages, pleine de grandeur. Jamais le sujet n'est choisi en dehors de la sphère qui lui convient. Dans les animaux, rien d'humain; dans l'homme, rien de bestial qui le rabaisse. Nous pouvons en être certain, ni l'artiste, ni le naturaliste n'y retrouveront jamais à reprendre. Fait significatif et rare, et que je me plais à proclamer : nous présentons, en toute assurance, l'œuvre de Barye à l'admiration de la postérité.

Mais ce n'est pas encore assez pour nous de rendre hommage au grand statuaire, n'oublions pas que, chez lui, il y a un homme digne de tous les respects. Dès ses premiers pas dans la carrière, il semble avoir senti sa conscience s'émouvoir en présence de son travail d'artiste Ne voulant rien négliger pour que son œuvre fût parfaite, il porta dans son labeur les scrupules d'un savant. Il voulut savoir tout ce qui était de nature à l'aider dans sa tâche, et le savoir de science certaine; il eût considéré qu'ignorer ce qui pouvait s'apprendre, c'eût été manquer à l'honneur. Aura-t-il étendu le domaine des obligations morales de l'artiste? Je le crois. Mais, en tout cas, il a pensé que science et conscience sont des conditions essentielles pour arriver à la perfection; et dans ses chefs-d'œuvre éclate, associée à la splendeur des beautés plastiques, une incomparable probité.

Monsieur le Président du Conseil municipal, Monsieur le Préfet, au nom du comité qui s'est formé pour glorifier Barye et au nom de ses admirateurs des deux mondes, je remets ce monument à la Ville de Paris.

M. Champoudry, président du Conseil municipal, et M. Poubelle, préfet de la Seine, ont ensuite pris la parole pour exprimer les remerciements de la Ville de Paris au comité qui, par le monument élevé à la mémoire de Barye, ont si heureusement orné l'un des coins les plus pittoresques de la cité.

Merci aux initiateurs de la souscription, — a ajouté M. Poubelle, — à son comité, à ses président et vice-présidents, à son président, surtout M. E. Guillaume, qui, d'une plume maniée avec autant de sûreté que le ciseau, a su faire de l'éloge de Barye un véritable monument de critique artistique. Merci au sculpteur, à l'architecte, qui ont su être à la hauteur de l'entreprise.

Barye devra sa glorification à la générosité de ses admirateurs et de ses amis des deux mondes. Les Américains, si bons appréciateurs de nos artistes et si généreux acquéreurs de leurs œuvres, ont été parmi les premiers à reconnaître le génie de Barye et à rechercher ses créations. Leur admiration est restée fidèle à sa gloire et le succès de l'exposition de ses bronzes à New-York a montré quelle large part l'Amérique avait su se faire dans l'œuvre de Barye et combien d'appréciateurs il comptait au delà de l'Atlantique. Un Américain de Paris, M. Lucas, a rivalisé de zèle avec M. Walters, le généreux président de l'exposition de New-York, et c'est pour le préfet de la Seine une grande satisfaction que de rendre hommage à de tels témoignages de cordialité.

L'originalité, la science et la conscience caractérisent le talent de Barye. La justesse et la solidité de ses œuvres donnent à l'esprit un sentiment de repos et de sécurité en présence des plus grandes audaces. Sans cesser d'avoir la nature pour maître, il est classique par les études, le style et le goût. Il a le sentiment de la beauté et du rythme de la forme. Une sincérité complète, une science profonde ont servi et éclairé son génie. La structure des êtres, leurs attitudes, leurs mouvements, leurs instincts, il les a pénétrés, il les a exprimés avec le calme et la hauteur d'un Lucrèce qui voit dans le balancement de la mort et de la vie le jeu d'impassibles loi. Il n'a pas rendu les animaux complices des passions humaines ; ils n'expriment ni son orgueil, ni sa vanité, ni ses prétentions. Ils ne posent pas devant lui et pour lui ; ils ignorent le spectateur, et au milieu de Paris, sur leurs piédestaux, coudoyés par la foule, ils obéissent aux fatalités de leur destinée sans prétendre nous terrifier par leur férocité, ou nous attendrir par leur innocence. Ils sont sincères, ils sont eux-mêmes ; les tares de la captivité subie par les modèles n'entachent en rien les épreuves originales que l'artiste en a tirées ; ils sortent intacts de ses mains comme lui-même est sorti intact des duretés de la vie : sa fierté leur restitue leur fierté.

En glorifiant un artiste de génie, nous avons donc la satisfaction de reconnaître que la beauté durable de son œuvre n'est pas due seulement aux dons mystérieux que la nature dispense à son gré, mais qu'elle

procède également des plus hautes qualités du caractère et que chez Barye l'homme a complété et grandi l'artiste. La conscience a éclairé et affermi le génie.

Dans ces temps où la présomption ignorante et impatiente, la réclame à outrance, les couleurs criardes et les gestes forcenés entreprennent si souvent de surprendre l'attention et de violenter les suffrages, une cérémonie comme celle-ci est une satisfaction pour le bon sens et pour le bon goût.

M. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, a pris la parole au nom de l'Académie pour rendre hommage à Barye, que la Compagnie s'honore d'avoir compté au nombre de ses membres. Voici le discours de l'éminent secrétaire perpétuel :

Il y a près de vingt ans, à l'heure où les restes de Barye étaient déposés dans le tombeau, j'avais le triste devoir d'adresser, au nom de l'Académie des Beaux-Arts, un dernier adieu au confrère dont la mort venait de nous séparer. Aujourd'hui, c'est encore pour saluer sa mémoire que nous voilà de nouveau rassemblés ; mais, cette fois, au pied d'un monument dédié à la gloire du grand artiste, et par conséquent, devant lequel les impressions de deuil s'effacent pour ne laisser de place dans nos cœurs qu'au sentiment de la justice rendue.

Si le temps en effet a forcément calmé l'amertume des premiers regrets, il n'a fait au contraire que stimuler ou qu'accoître la gratitude et l'admiration publiques pour un des talents les plus originaux, les plus robustes, les plus foncièrement savants qui, dans notre siècle, aient honoré l'école française. Où trouver, à l'heure présente, ceux qui seraient tentés de reprendre pour leur compte, — je ne dis pas les attaques formelles ou les dédains que le sculpteur « romantique », comme on disait jadis, avait à subir, de la part de ses adversaires déclarés, — mais même les réserves que, jusqu'à la fin d'une carrière si bien remplie pourtant, plusieurs, un peu plus « classiques » en réalité que de raison, croyaient encore devoir formuler ? L'Académie avait devancé le mouvement d'opinion que nous avons vu depuis lors se produire dans le public et s'accentuer de plus en plus. A l'époque où elle appelait Barye à occuper le fauteuil qui avait été celui de Houdon au commencement du siècle, elle n'entendait certes pas plus répudier les traditions laissées par l'admirable sculpteur du *Voltaire* qu'elle ne songeait à acheter les faveurs du parti qui, à tort ou à raison, tenait Barye pour un des siens ; elle accomplissait simplement un acte d'impartialité clairvoyante.

Le jugement que l'Académie rendait ainsi, à une époque où il pouvait encore paraître à quelques-uns presque compromettant, l'évènement a prouvé de reste qu'il n'avait en soi rien que d'absolument exact et de nécessaire. L'accord s'est fait, et il demeurera irrévocable, entre les

opinions qui divisaient autrefois les contemporains de Barye. Ils sont aujourd'hui unanimes, et leurs successeurs le seront aussi bien qu'eux, pour reconnaître l'éclatante supériorité de l'artiste. Qu'il me soit permis d'ajouter, — au nom de ceux qui ont eu l'honneur d'être à l'Académie ses confrères et l'heureuse fortune, comme tels, de le voir de près pendant plusieurs années, — que chez lui l'élévation du caractère égalait la force du talent. Dans la plus sérieuse et la plus haute acception du mot, Barye a été par excellence un « honnête homme », j'entends un de ces hommes au cœur et à l'esprit invariablement droits, dont la vie poursuivie jusqu'au bout sans démenti d'aucune sorte ne laisse après elle que des exemples de probité sévère et de dignité simple, en face de la bonne comme de la mauvaise fortune.

Des souvenirs de cet ordre, Messieurs, peuvent et doivent être évoqués ici, et se confondre avec ceux qui s'attachent aux beaux travaux et aux mérites exceptionnels du maître sculpteur. C'est donc à un double titre que la mémoire de notre ancien confrère s'impose aux respects des survivants, et qu'elle nous commande d'apporter devant le monument qui la consacre l'hommage de notre affection fidèle, en même temps que le tribut de notre admiration.

La lecture d'une pièce de vers de M. Augé de Lassus, dite par l'auteur lui-même, a terminé cette cérémonie.

L'érection d'un monument à Barye a ramené sur le statuaire l'attention du public. Quelques-uns ses ont souvenus d'un certain haut-relief équestre de Napoléon III en bronze, œuvre de Barye, qui surmontait le guichet du Carrousel, sur la façade des Tuileries du côté de la Seine, et occupait la niche dans laquelle on a hissé, depuis, le *Génie des Arts,* de M. Antonin Mercié. Barye avait représenté Napoléon III en empereur romain, le chef lauré, en souvenir peut-être de la *Vie de César* que le souverain venait alors d'écrire. D'après le témoignage des contemporains, ce bronze n'était rien moins qu'un chef-d'œuvre ; il fut, du reste, vivement critiqué lors de son apparition. A la chute de l'Empire, le haut-relief de Barye a disparu de la façade des Tuileries. On le dit détruit. Une légende a couru avec persistance, d'après laquelle, au lendemain du 4 septembre, le bronze aurait été précipité dans la Seine. Mais cette assertion paraît controuvée : cet acte d'odieux vandalisme ne serait, en effet, qu'une légende et on ne désespérerait pas de retrouver le *Napoléon III* équestre dans les magasins de l'État, à l'île des Cygnes, où gisent oubliées, côte à côte, tant d'effigies de souverains, épaves artistiques des régimes politiques que la France a connus

depuis un siècle. Quelque opinion que l'on ait eue jadis de l'œuvre de Barye, il serait tout au moins intéressant de l'exhumer si elle existe encore, et de voir si la génération actuelle ratifiera les sévères appréciations qu'avait données sur elle la génération précédente.





CHRONIQUE



AR les soins de la famille et de quelques amis dévoués de Chapu, un monument a été élevé récemment sur la tombe où repose l'éminent statuaire, dans le cimetière du Mée, petit village de Seine-et-Marne, où il est né. Ce monument n'est autre que la reproduction de l'une des œuvres les plus admirées de Chapu, cette figure de l'*Immortalité,* édifiée au cimetière du Père-Lachaise, sur la tombe de Jean Reynaud. On y a joint un portrait de Chapu en médaillon, sculpté par Henri Patey. L'Académie des Beaux-Arts était représentée à [la cérémonie d'inauguration par M. Daumet, président, et par M. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel. M. Daumet a prononcé le discours suivant :

Messieurs,

Nous sommes de nouveau réunis dans un recueillement affectueux et un souvenir admiratif près de la tombe de l'artiste éminent, d'Henri Chapu, que sa candeur d'âme, la bonté de son cœur rendaient cher à ses amis, à ses compagnons d'études et à ses nombreux élèves.

Tout a été dit sur ses œuvres et la liste en est longue. Je parlerai ici de sa vie si simple à ses débuts, sur son talent naissant. Plusieurs d'entre nous l'ont connu lorsque, à 18 ans, il remportait le prix de gravure en médailles, il était adolescent par l'apparence, mais son talent mûrissait vite et, quelques années plus tard, il arrivait à la Villa Médicis déjà distingué par de précoces succès.

Dévoué à son art, grand admirateur de la nature dont il percevait nettement la poésie et les délicatesses, ses lettres, ses dessins, sa conversation en révélaient le charme ; Chapu n'était pas seulement pour tous un excellent camarade, pour quelques-uns il était un ami dévoué, du caractère le plus enjoué et le plus cordial. Nous aimons entre amis à reparler

de notre cher Chapu ; que d'anecdotes pourraient raconter ses camarades d'atelier, statuaires ou peintres ; il avait justement acquis la réputation d'un dessinateur séduisant et toujours élégant. Si l'expression de sa pensée se dégageait en croquis nombreux sur un même sujet, c'était la marque de fécondité de son esprit.

Que de charme dans ses compositions ! Ses cartons regorgeaient d'études pour ses ouvrages, de souvenirs recueillis dans les musées d'Italie, où tant de chefs-d'œuvre développaient les sentiments élevés de l'artiste, et cela pendant les cinq plus belles années de sa vie, celles de pensionnaire à la Villa Médicis, près de camarades qui eux aussi fondaient leur renommée, et comme lui, hélas ! ont disparu prématurément, Carpeaux, Bizet en étaient à leurs brillants débuts !

Delaunay, plus intime, mettait en commun avec lui la distinction de son talent, un goût élevé de l'antique.

On peut remarquer avec mélancolie combien les meilleurs inspirateurs d'une époque d'art qui laissera une trace lumineuse ont disparu inopinément des luttes vivifiantes.

Nous devons célébrer leurs mérites et les citer aux jeunes artistes comme résumant en eux la passion du beau dans l'art.

A mesure que Chapu avançait, porté par ses succès, son autorité s'établissait, des artistes de grand talent écoutaient ses remarques, non seulement sur l'art qu'il pratiquait excellemment, mais sur toutes les questions qui s'y rattachent.

La triste cérémonie qui nous réunit aujourd'hui prend un caractère particulièrement sévère du malheur public, du deuil national, qui ne permet pas à Monsieur le Ministre des Beaux-Arts de se faire représenter ici.

Vous le savez, Messieurs, l'artiste que nous honorons avait été choisi avec deux de ses intimes amis pour fixer par des œuvres les traits du Président de la République, M. Carnot. Le buste signé Chapu est devenu officiel, il a popularisé l'image du Chef de l'État qu'un horrible forfait vient de ravir à l'estime des véritables Français, à l'affection de ceux qui l'ont approché. Qui mieux que les artistes éminents dont je viens de parler pouvaient perpétuer l'air de bienveillance du grand citoyen et pénétrer son âme ? Chapu était de ceux-là. Il semble que le statuaire excellait à retracer les types du plus pur patriotisme. Son premier succès n'a-t-il pas eu pour sujet la figure devenue si célèbre de la bonne Lorraine, de Jeanne, que, par une intuition du sens exact de la justice populaire, il remettait une fois de plus et définitivement en honneur. Cette œuvre de précurseur qui a réveillé un sentiment d'exaltation si légitime pour notre nation, cette œuvre, dis-je, à elle seule, suffirait à faire passer Chapu à la postérité.

Le Comité du monument à élever à Chapu, en faisant reproduire l'Immortalité, une des figures les plus célèbres parmi ses créations, a pensé que ce serait l'hommage le plus complet à rendre à l'artiste, au chercheur de l'idéal dans l'éternelle beauté.

Après M. Daumet, c'est M. le comte Delaborde qui a pris la parole au nom du Comité pour remettre le monument à la municipalité du Mée :

Monsieur le Maire,
Messieurs les Conseillers municipaux,

Au nom des amis, des élèves et des admirateurs de Henri Chapu réunis pour élever un monument à sa mémoire, j'ai l'honneur de remettre aux habitants de sa terre natale ce témoignage de notre affection commune et de nos respects attendris.

En vous le confiant, Messieurs, nous pressentons de reste, nous savons tous de quelle pieuse sollicitude vous l'entourerez et quelle juste fierté patriotique entretiendra dans vos cœur le nom qui y est inscrit. L'honneur attaché à ce nom est grand en effet, et l'admiration sera durable pour les œuvres qui l'ont consacré. Est-il besoin de les rappeler ici, à quelques pas du musée où les modèles mêmes de ces œuvres ont été rassemblés par vos soins, où

Chapu semble en quelque sorte se survivre sous nos yeux et, pour la génération nouvelle, recommencer d'un bout à l'autre la carrière dont vous avez été les témoins ?

Quels exemples d'ailleurs une pareille vie ne lègue-t-elle pas à tous, même en dehors des travaux qui, au point de vue de l'art, en attestent les rares mérites et la fécondité ! Quelles leçons elle implique de courage dans les luttes difficiles, de sincère modestie dans le succès, et par-dessus tout quelles preuves n'y rencontre-t-on pas à chaque instant, de la bonté d'un cœur si constamment fidèle à ses instints innés, si opiniâtrément ingénu, qu'il devait garder jusqu'à la fin une confiance et une simplicité toutes juvéniles, on dirait presque la candeur de l'enfance ! J'en appelle à ceux d'entre vous, Messieurs, qui ont vu de près Henri Chapu depuis l'époque où l'humble condition de sa famille ne lui promettait en apparence qu'un avenir bien différent de celui qui lui était réservé, jusqu'aux jours où son noble talent lui avait conquis la célébrité ; où le petit paysan du Mée était devenu un des artistes les plus éminents et les plus applaudis de l'école française ; où enfin ce fils de ses œuvres, s'il en fut, n'avait pas cessé, tout en s'élevant au premier rang, de se maintenir vis-à-vis des siens et des bienveillants protecteurs de sa jeunesse dans la plus tendre et la plus respectueuse dépendance ; vis-à-vis de ses amis ou de ses anciens camarades dans la simplicité la plus cordiale, dans le plus naïf oubli de soi. Aucun de vous a-t-il jamais surpris chez lui je ne dirai pas une arrière-pensée de vanité, mais le moindre mouvement d'orgueil, quelque droit qu'il eût en réalité d'être fier de lui-même ?

Pour nous qui, pendant les dernières années de cette existence si bien remplie, avons eu l'heureuse fortune d'être unis à Henri Chapu par les liens de la confraternité académique, nous avons tous apprécié à leur valeur les rares et charmantes qualités de son caractère ; nous l'avons tous honoré et profondément aimé. Voilà seulement ce qu'il m'appartient en ce moment de rappeler. D'autres voix s'élèveront tout à l'heure pour rendre hommage aux talents supérieurs de l'artiste et à la haute influence qu'il a exercée : je ne suis ici que le mandataire du petit groupe d'hommes qui s'était donné la mission de dédier un monument à sa chère et douce mémoire. Ce monument construit et décoré par des mains amies, avec les ressources dues au généreux concours de l'État et de souscripteurs en communauté de sentiments d'admiration ou de gratitude, nous vous le livrons, Messieurs, mes collègues du Comité et moi, en le saluant de nos religieux hommages et en remerciant du fond du cœur tous ceux qui, dans quelque mesure ou à quelque titre que ce soit, ont contribué à l'élever.

Le maire a exprimé en termes émus ses remerciements. Les habitants du Mée ont, du reste, pieusement conservé le souvenir de leur illustre compatriote : un musée a été formé, en effet, où ont été réunis la plupart des modèles en plâtre des œuvres de Chapu, offerts par l'artiste à son pays natal.

Le Musée Chapu, ainsi qu'on l'a dénommé, est installé dans un local voisin de l'école communale du Mée. En outre, l'église du village possède un beau marbre du maître, le *Christ au tombeau*, sa première œuvre, peut-on dire, car ce fut son premier envoi de Rome.

C'est au samedi 3 novembre que l'Académie des Beaux-Arts a fixé la date de sa séance publique annuelle.

M. Duplessis a été désigné par l'Académie pour prendre la parole à la séance annuelle des cinq sections de l'Institut, qui aura lieu le 25 octobre prochain. Il lira une notice dont il est l'auteur sur le graveur Robert Nanteuil.

Le prix Bordin n'ayant pas été décerné par l'Académie sur le sujet qu'elle avait mis au concours, il a été attribué, sur les revenus de cette fondation, des médailles: à M. Paul Richer, pour son *Anatomie artistique;* à M. Charles Yriarte, pour son livre, *Matteo Civitali, sa vie, son œuvre, etc.;* à M. Rocheblave, pour son ouvrage sur les *Cochin.*

Le prix Antoine-Nicolas Bailly, destiné à récompenser la meilleure œuvre d'architecture construite et achevée, a été décerné par l'Académie à M. Hardy pour ses travaux de Notre-Dame de Lourdes.

Les jugements rendus dans les concours pour le prix de Rome par l'Académie des Beaux-Arts sont les suivants :

Pour le concours de peinture, le sujet à traiter était : *Judith présentant la tête d'Holopherne aux habitants de Béthulie :* « Alors Judith, étant arrivée au petit jour, dit de loin à ceux qui gardaient les murailles de la ville : « Ouvrez les portes parce que Dieu est avec nous. » Les gardes, ayant entendu la voix, appelèrent les anciens de la ville, et tous coururent à elle depuis le plus grand jusqu'au plus petit. Ils s'assemblèrent tous autour d'elle. Or, Judith, montant en un lieu plus élevé, commanda qu'on fit silence, et tous s'étant tus, elle dit : « Louez Le Seigneur votre « Dieu ! » Puis, tirant du sac que portait la servante la tête d'Holopherne, elle la leur montra. »

Cette fois, le grand prix de peinture a été décerné à deux des concurrents : à M. Jules-Marie-Auguste Leroux, né en 1871, élève de M. Bonnat ; et à M. Adolphe Déchenaud, né en 1868, premier second grand prix de 1891, élève de MM. Boulanger, Jules Lefebvre et Benjamin Constant. M. Leroux ira à Rome, comme de coutume, pour une période de quatre ans, M. Déchenaud, pour trois ans seulement, car il doit d'y être envoyé à cette circonstance, qu'il va prendre à la Villa Médicis la place devenue vacante par le décès du peintre Mitrecey, grand prix de l'année dernière.

Le premier second grand prix a été décerné à M. William-Julien-Émile-Édouard Lapara, né en 1873 à Bordeaux, élève de MM. Jules Lefebvre, Bouguereau et Tony-Robert Fleury.

Le deuxième second grand prix, à M. Emmanuel-Michel Benner, né en 1873, à Capri, élève de MM. Jules Lefebvre, Benjamin Constant, Henner et Tony-Robert Fleury.

Le sujet du concours de sculpture était, cette année : *Achille, enflammé de colère après la mort de Patrocle, commence à revêtir l'armure apportée par Thétis, sa mère.*

Le grand prix a été attribué à M. Constant-Antoine-Ambroise Roux, né en 1865, à Marseille, élève de MM. Cavelier et Barrias. L'*Achille* de M. Roux a été jugé unanimement fort remarquable et présentant des qualités qui l'ont placé bien au-dessus de ses concurrents.

A M. Jean-Baptiste Champeil, né à Paris en 1866, élève de MM. Thomas et Gauthier, a été décerné le premier second grand prix.

A M. Jean-Marie-Théodore-Joseph Boucher, né en 1870, à Cosson (Ille-et-Vilaine), élève de MM. Chapu, Falguière et Mercié, a été donné le deuxième second grand prix.

Le grand prix de composition musicale a été décerné à M. Rabaud, élève de M. Massenet; le second grand prix à M. Lethorey, élève de M. Théodore Dubois; une mention honorable à M. Mouquet, élève de M. Théodore Dubois.

Le sujet du concours était une cantate, *Daphné*, dont le livret a pour auteur M. Charles Raffali.

M. Leygues, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a chargé M. Roty de l'exécution d'une médaille commémorative des funérailles du président Carnot ; M. Boucher, de l'exécution d'un buste en marbre de M. Casimir-Périer, destiné à l'administration des Beaux-Arts.

M. Georges Benedite, attaché au département des antiquités égyptiennes au musée du Louvre, est nommé conservateur-adjoint au même département.

Un arrêté ministériel vient d'instituer un « certificat d'aptitude à l'enseignement de la composition décorative », qui sera désormais exigé des professeurs préposés à cet enseignement dans les écoles des Beaux-Arts ou d'Art décoratif, subventionnées par l'État, et qui sera décerné après un concours qui comporte les épreuves suivantes :

1° Dessin d'après le modèle vivant ;

2° Aquarelle d'après la nature morte ;

3° Aquarelle ou peinture d'après la plante vivante ;

4° Exercice de stylisation ;

5° Esquisse d'une composition décorative d'après un style déterminé ;

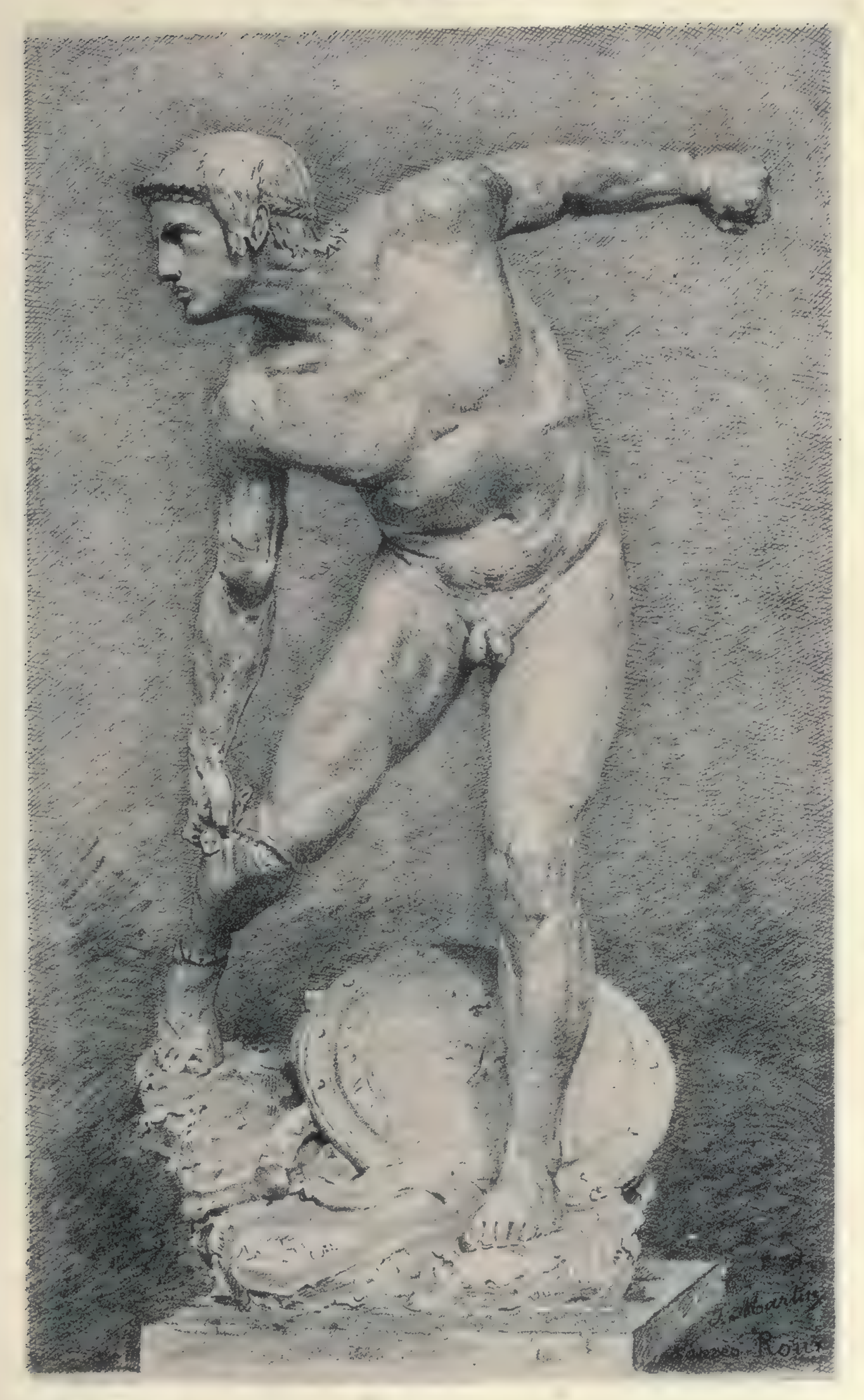
6° Esquisse, en dix heures, et rendu, en quatre jours, d'une composition décorative sur un sujet donné ;

7° Questions sur l'histoire de l'art avec tracés au tableau.

Les quatre premières épreuves sont éliminatoires ; les autres sont définitives. Les six premières peuvent être exécutées en modelage par les candidats sculpteurs.

Le concours Chenavard vient d'avoir lieu, — cette année, pour la première fois depuis la fondation, — à l'école des Beaux-Arts.

L'origine de ce concours est dû aux libéralités de la veuve d'un amateur d'art, Mme Chenavard qui a légué à l'École des Beaux-Arts la



Achille, enflammé de colère après la mort de Patrocle, commence à revêtir l'armure apportée par Thétis, sa mère.

C.-A. Roux, Sculpteur (Prix de Rome 1894).

totalité de sa fortune, — soit environ 68,000 francs de rente, — dont les revenus doivent être employés à divers encouragements aux élèves de l'école. La testatrice a, du reste, laissé au conseil supérieur de l'école le soin de répartir comme il l'entendrait le bénéfice de sa générosité. Le conseil supérieur, sur la proposition du directeur de l'école, M. Paul Dubois, décida qu'un concours annuel serait ouvert respectivement entre tous les élèves peintres, sculpteurs, architectes et graveurs de l'école. Tout élève peut prendre part à la première épreuve de ce concours, dès le début de l'année scolaire, en choisissant à son gré le sujet qu'il lui plaît de traiter et dont il soumet l'esquisse à l'examen du jury. Ce dernier désigne un certain nombre de concurrents dans chaque section, lesquels en ce cas ont toute l'armée scolaire pour exécuter l'œuvre dont ils ont présenté l'esquisse, et reçoivent, pendant toute la durée de leur travail, soit pendant une période de huit à neuf mois, une indemnité mensuelle. Dans chaque section, une prime est attribuée à ceux des concurrents qui ont été classés les premiers par le jury.

On voit que le principe de ce concours est tout différent de celui qui régit l'attribution du prix de Rome, en ce qu'il laisse aux jeunes artistes, admis à la première épreuve, plus de temps pour exécuter leur œuvre, la traiter à tête reposée et y donner tous leurs soins ; en outre, il leur laisse aussi plus de liberté, car les concurrents pour le prix de Chenavard, — contrairement aux concurrents pour le prix de Rome, auxquels il n'est pas permis de rien changer à l'esquisse première, — peuvent transformer à leur guise dans l'exécution définitive les données de leur esquisse primitive.

Voici les noms des élèves admis à la deuxième épreuve du concours et les titres de leurs œuvres :

Peinture. — *Pastorale,* de M. Bussy, élève de M. Gustave Moreau ; le *Christ parmi les docteurs,* de M. Rouault, élève de M. Gustave Moreau ; *Annonciation,* de M. Roger, élève de MM. Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant ; la *Mort de Chalier,* de M. Spriet, élève de MM. Hébert, Bonnat et Weerts ; la *Mise au tombeau,* de M. Etcheverry, élève de M. Bonnat.

Sculpture. — *Pénélope,* de M. Coustaury, élève de MM. Cavelier et Barrias ; *Job,* de M. Desruelle, élève de MM. Falguière et Lanson ; l'*Enfant prodigue,* de M. Blucher, élève de MM. Falguière, Mercié et Chapu ; *Jeune enfant en prière,* de M. Legrand, élève de M. Thomas ; l'*Amour endormi,* de M. E. Guillaume, élève de MM. Cavelier, Barrias et Millet ; la *Chanson de Silène* (bas-relief), de M. Magrou, élève de MM. Thomas et Injalbert.

Gravure. — Gravure en médailles : La *Bienfaisance allaitant le Génie à l'École des Beaux-Arts,* de M. Daussin, élève de MM. Ponscarme et Thomas. Gravure en taille-douce : *Uranie,* par M. Crauck, élève de M. Jacquet.

Architecture. — Un *Éden pour 1900,* de M. Tronchet, élève de MM. André et Laloux ; une *Galerie d'exposition,* de M. Duquesne, élève de M.

Pascal; la *Décoration d'une place publique,* de M. Berger, élève de M. Guadet; une *École militaire,* de M. Reveney, élève de M. Ginain.

Les récompenses suivantes ont été attribuées :

Peinture. — 1er prix, M. Rouault; 2e, M. Roger.

Sculpture. — 1er prix, M. Legrand ; 2e, M. Guillaume ; 3e, M. Magrou.

Gravure. — Prix unique, M. Daussin.

Architecture. — 1er prix, M. Berger ; 2e, M. Duquesne.

Cette fondation, dont le concours de cette année vient d'inaugurer le fonctionnement, est appelée à produire d'excellents résultats. Le principe en est parfaitement rationnel et fort intelligemment conçu : il n'est pas douteux que le conseil supérieur de l'école des Beaux-Arts ne continue à en faire une application excellente.

Qu'il nous soit permis de souhaiter pour l'avenir que la durée de l'exposition publique des œuvres des concurrents soit moins parcimonieusement mesurée : une journée avant le jugement et une journée après, n'est-ce pas un délai réellement insuffisant pour permettre au public qui s'intéresse aux choses de l'art, d'aller visiter une exposition d'œuvres, où leurs auteurs ont concentré le meilleur de leurs efforts de toute une année ? La hâte de cette exhibition ne permet guère aux concurrents d'être appréciés comme ils le méritent.

Le conseil municipal de Toulouse a décidé l'érection, sur l'une des places de la ville, d'une statue à Goudouli, le poète toulousain du dix-septième siècle, dont les poésies languedociennes n'ont pas cessé d'être populaires dans son pays natal, tout en conservant l'admiration des plus purs lettrés de la langue d'Oc. Ce sont MM. Falguière et Mercié qui sont chargés d'exécuter en collaboration ce monument.

Un groupe en bronze de *Washington et Lafayette,* par Bartholdi, dont le modèle fut exposé au Salon de 1892, vient d'être offert à la ville de Paris par M. Pulitzer, directeur du journal américain le *World,* pour prendre place sur le square des États-Unis, dans la partie qui borde la rue Galilée. Ce groupe, qui ne mesure pas moins de 4 mètres de haut, représente les deux fondateurs de l'indépendance américaine, debout et se serrant la main, abrités sous les plis des drapeaux des deux nations.

On vient d'inaugurer à Oullins, dans l'école Saint-Thomas-d'Aquin, une nouvelle statue de Jeanne d'Arc, œuvre du statuaire lyonnais F. Girardet. Le discours d'inauguration a été prononcé par R. P. Geffre, des Frères prêcheurs, le même qui fit le panégyrique de Jeanne d'Arc à Lille, lors des fêtes de la Pucelle.

Depuis de longs mois se dressait sur le quai Conti, entre la Monnaie et le palais Mazarin, un socle destiné à supporter la statue que le Conseil municipal de Paris avait décidé d'élever à Condorcet. Enfin le bronze a



CONDORCET
Statue en bronze, de Jacques Perrin,
érigée à Paris sur le quai Conti.

été placé sur son piédestal et inauguré au 14 juillet. Divers discours prononcés par M. Champoudry, président du Conseil municipal, par M. Poubelle, préfet de la Seine, par M. Émile Corra, publiciste, ont fait les frais de la solennité, qui coïncidait, à quelques mois près, avec le

centième anniversaire de la mort de Condorcet. L'Académie des Sciences aurait dû, semble-t-il, mander un délégué à cette cérémonie, pour prononcer l'éloge du savant. Si elle a systématiquement négligé de se souvenir que le marquis Caritat de Condorcet fut membre de l'ancienne Académie des Sciences, à vingt-six ans, et qu'il en devint ensuite le secrétaire perpétuel, serait-ce parce que l'école positiviste s'est avisée de le revendiquer comme son précurseur et le véritable initiateur de sa doctrine ?

Chacun des orateurs a jugé Condorcet selon sa tournure d'esprit et ses opinions personnelles, appréciant en lui tour à tour le savant, le philosophe ou l'homme politique. Le président du Conseil municipal l'a exalté comme « l'un des héros de l'épopée révolutionnaire », mais son admiration s'est faite plus réservée quand il a déclaré qu'à la Convention « cet homme d'étude et de discussion savante fut désorienté : il ne comprit pas toujours des actes inspirés par la fatalité ou par la passion de la lutte et non par les délibérations de la froide raison ». Le préfet de la Seine, au contraire, a vanté « la conscience hautaine de son indépendance à la Convention nationale et au milieu des déchirements des factions ». Mais que nous importent les vaines contradictions de la politique ? Au lieu de les souligner, nous préférons nous attarder plutôt au portrait si finement tracé par M. Poubelle dans son discours, que les averses d'une matinée pluvieuse n'ont pas empêché l'assistance d'écouter avec une attention soutenue :

C'est un libre esprit, une volonté libre. Les préjugés de caste, le prestige de Voltaire à son zénith, les épouvantes de la Terreur n'ont pas prise sur lui. Il dit la vérité, il pratique la justice selon ses lumières et ses convictions, sans grand souci des hommes et des événements.

D'Alembert, Voltaire, Turgot ont exercé leur influence sur l'objet de ses travaux et sur la direction de ses études, mais il ne jure sur la parole d'aucun d'eux, il n'est l'affranchi de personne, il poursuit pour son compte et par ses procédés les problèmes qui lui sont posés.

Sa logique est inflexible et il va seul jusqu'au bout de ses conclusions sans s'attarder à regarder autour de lui et à savoir si la société qu'il prétend guider marche à son pas et se contente de son régime. Il croit à la toute-puissance des idées et des constitutions. Il oublie que l'homme a des passions ou il les tient pour une quantité négligeable.

Sa conscience est ferme comme sa logique est rigide. Il ne transige pas avec elle. Son courage moral est de la même trempe que sa hardiesse intellectuelle. Il a une foi sincère et ingénue en ses espérances ; il pratique héroïquement ses devoirs. Il est de la race de ces géomètres que le sac des villes surprend à la recherche de la solution la plus élégante. Il ignore les foules ; il s'isole dans les assemblées, il est sans action sur elles. A travers tout cela, une bonté touchante. Il a l'horreur du sang. Sa pitié est universelle, elle fait grâce aux plus humbles vies.

Sa tendresse pour les siens est discrète et profonde, ses conseils à sa fille dans le *Testament d'un proscrit* sont remplis de mansuétude et d'une suprême clémence. Au millieu des dernières angoisses, il ne hait personne, il ne récrimine contre rien, il ne doute pas un instant du triomphe de ce qu'il aime, de ce qu'il a servi, de ce qu'il a honoré : la Patrie, le Progrès et l'Humanité.

Félicitons-nous d'avoir à constater que cette statue de Condorcet est, au point de vue de l'art, une œuvre de mérite, dont la conception

tranche heureusement sur la médiocrité et la banalité trop habituelles aux monuments qu'on élève de toutes parts.

Ce bronze est l'œuvre du sculpteur Jacques Perrin. Debout, la tête nue et légèrement inclinée en avant dans une attitude méditative, la jambe droite avançant un peu, tel y apparaît le philosophe, portant un livre sous le bras gauche, la main droite passée au revers de l'habit dans une posture qui devait, plus tard, être familière à Napoléon; l'allure du personnage est sévère et reste élégante néanmoins, avec cette distinction qui trahit la race et cette simplicité hautaine qui fut l'un des traits caractéristiques de l'homme. Sur le socle, cette seule inscription : *Condorcet, 1743-1794*.

L'assemblée générale de la Société nationale des Beaux-Arts s'est tenue dans l'une des salles du Salon du Champ-de-Mars, sous la présidence de M. Puvis de Chavannes, qui a ouvert la séance par l'allocution suivante :

Mes chers confrères,

C'est au nom de notre succès, auquel vous avez si brillamment contribué, que je vous adresse mes félicitations. Ce succès est d'autant plus important, d'autant plus précieux pour notre Société, que bien des tentatives ont été faites pour le combattre. Mais nous pouvons être généreux. Ne nous attardons pas aux récriminations et parlons de ce qui nous a valu du public, resté fidèle, l'accueil dont nous lui sommes reconnaissants.

Indépendamment de beaucoup d'œuvres remarquables en peinture, sculpture, gravure, voilà notre section des objets d'art de plus en plus florissante, notre architecture qui prend corps et s'affirme, enfin l'œuvre prodigieuse de M. Tissot, qui attire et retient tant d'admirateurs.

Ce sont là, messieurs, de beaux résultats qui ont en même temps pour nous d'heureuses conséquences matérielles.

Ces paroles ont été accueillies par de chaleureux applaudissements. Le trésorier a ensuite donné lecture à l'assistance de son rapport sur la situation financière de la société, qui accuse, pour l'exercice courant, un bénéfice net de 25,000 francs.

On a procédé à l'élection de nouveaux sociétaires et associés. Le scrutin, ouvert sous la présidence de M. Puvis de Chavannes, a donné les résultats suivants :

Ont été élus sociétaires :

Peinture. — MM. Callot, Cottet, Grasset, Simon, Kroyer, Meslé, Richon-Brunet, Costeau, J.-J. Rousseau, Alexander, Guthrie, La Haye.

Sculpture. — MM. E. Michel-Malherbe, Bourdelle, Mlle Claudel.

Gravure: — M. Paillard.

Architecture. — MM. Benouville, Sauvageot, Chaine, Bruneau.

Objets d'art. — MM. Joseph Chéret, Vallgren, Ernest Carrière.

Ont été élus associés :

Peinture. — MM. Alaux, Blache, Bouillon, Chevalier, Delvin, Dupray, Engel, Féliu, de Feure, Gabriel, Mlle Marie Gauthier, MM. Giran,

Gounod, Hawkins, Humphreys-Johnston, de Latenay, Mangeant, Marcette, Mlle J. Marest, M. Maufra, Mlle C. Molliet, MM. Monod, Adrien Moreau, Moreau-Nélaton, Piet, Rachou, Roger, Rossert, Sala, Mlle Thierat, MM. Vidal, Waidman.

Sculpture. — MM. Barnard, Cordier, Fix, Masseau, de Niederhausen-Rodo, Seffner.

Gravure. — M. Rivière.

Architecture. — MM. Guillemonat, Guimard et Plumet.

Objets d'art. — MM. Bigot, Dalpayrat et Lesbros, Jean Georges, Jouant, Morlet, Tiffany.

Voici la nomenclature des récompenses décernées au Salon des Champs-Élysées :

Peinture. — La médaille d'honneur n'a pas été décernée, aucun artiste n'ayant obtenu un nombre de voix suffisant pour constituer une majorité.

Il n'a pas été décerné non plus de première médaille.

2es médailles : MM. Démarest, Gorguet, Galliac, Desvallières, Allègre, Jourdeuil, Surand, Guillonnet, Le Quesne, Foreau, Saint-Germier, Royer, Grolleron, Guéry, Rouffet, Laurent-Desrousseaux.

3es médailles : MM. Chrétien, Trigoulet, Donovan, Bacon, Fath, Vollet, Lauth, Tannoux, Hirschfeld, Bussière, de Montholon, Carlos Lefebvre, Mme Debillemont, MM. Paul Langlois, de Pibrac, Faivre, Bergès, Fox, Jean Veber, Mottelay, Le Dru, Charrier, Mlle Oderieu, MM. Barber, Félix Berne-Bellecour, Mlle Lucas Robiquet, M. Triquet.

Mentions honorables : MM. Palin, Marsac, de Thorma ; Mlles Brémond, Darbour ; MM. Bulfield, Cabié, Lund, Rose Mucha, Theriat, Maxence, Penon, Hornecker, Coloman, Numa Gillet, Place-Canton, Serrier, Chayllery, Chartier, J. Brass, Duyver, Sabattier, Synade, Strobent, Mayan, Mme Dubourg, MM. Avigdor, du Mond, Moisset, Lhuer, Grosjean, A. Bertier, Jelka Rosen, Mlle Achille-Fould, MM. Georges-Alexandre Bourgogne, Brett, Willette, Moreau-Néret, MM. Henri-Léon Jacquet, Motte (de Mons), Fauconnier, Bouvet, Amédée Buffet, Bussy.

Sculpture. — Il n'a pas été décerné de médaille d'honneur.

1res médailles : MM. Pézieux, Hannaux, E. Dubois, Peyrol.

2es médailles : MM. Seysses, Sicard, Lormier, Clausade, Convers, Rozet.

3es médailles : M. Miserey, Mme Ducrot, MM. Rivière-Théodore, Ledru, Guimberteau, Maillard, Laporte-Blaizy, Loysel, Weitmon, Coutheillas.

Mentions honorables : MM. Peyre, Gaubert, Picaud, Wallet, Ségoffin, Kumm, Barberi, Sentis de Villemur, Pigalio, Mme Bloch, Benedicks-Bruce, MM. Porcher, Blanchot, Bourgeot, Carvin, Thiébaut, Lambert, Auban, Delpech, Wollek, Guillaume, Mme Bartin-Audiffred, MM. Gaucher, Varenne, Debienne, Manneville, Finet, Octobre, de Gaspary, Deboutet, Mme Coutan, MM. Tournier, Veber, Davin (graveur en médailles).

Gravure en médailles et sur pierres fines. — *1res médailles* : MM. Bottée, Patey, G.-H. Lemaire.

2es médailles : M. Mouchon.

3es médailles : M. Ledru.

Mentions honorables : MM. Delpech, Davin.

Gravure. — *Médaille d'honneur* : M. Gustave Lévy.

1res médailles : MM. Sulpis (burin), Guillon (lithographie).

2es médailles : MM. Huyot (bois), Barbotin (burin), Pirodon et Hermant (lithographie), Focillon et Giroux (eau-forte).

3es médailles. — MM. Lucien Gautier (eau-forte), Montet (bois), Willette (lithographie), Dubois-Menant (*id.*), Manchon (eau-forte), Deloche (bois).

Mentions honorables : MM. Salles, Soderlund, Mercadier, Loys Delteil, F. Raynaud (eau-forte) ; Piat, Faule, Steimann, Rouxel, Bories (bois) ; Paret, Germain, Hans Meyer, Gousset, Deturck (burin) ; Alleaume, Han, Gicqueau, Wickenden, Lochnitt (lithographie).

Architecture. — *Médaille d'honneur :* M. Chédanne.

1res médailles : MM. Doumic et Déverin.

2es médailles : MM. Michelin, Tournaire, Vinson, Jay.

3es médailles : MM. Masson-Detourbet, Pontremoli, Meissonnier, Pille, Maistrasse.

Mentions honorables : MM. Balesta, Bertrand, Bourgeois, Cargill, Cavaillé-Coll, Chaise et Morin-Goustiaux, Delestre et Richard, Dupard, Grellet, Guilbert, Henri-Charles Bernard, Guillaume, Lepage, Lequeux, Lesueur et Laillet, Majoux, Pérouse de Monclos, Pelissier, Périn, Recoura, Rochefrette, Rozier, Sortais, Toudoire, Valentin.

Le comité de la section de peinture a attribué le prix Raigecourt-Goyon à M. Léon Ravanne, pour son tableau *les Picoteux*.

Le prix de Paris et les bourses de voyage dont l'attribution est confiée par l'État au Conseil supérieur des Beaux-Arts ont été décernés comme suit :

Le prix de Paris a été accordé à M. Maxime Doumic, architecte, pour son *Église de Pèlerinage*.

Les bourses de voyage, pour la section de peinture, ont été accordées à MM. Paul Buffet, élève de MM. Boulanger et J. Lefebvre, le *Défilé de la Hache ;* Jacques Cottet, le *Pardon de la Saint-Jean à Landaudec*, la *Sortie des barques de pêche* et *Nuit de Lune ;* Auguste Gorguet, élève de MM. Boulanger, Gérome, Bonnat et Morot, le *Jardin des Hespérides ;* Mlle Maximilienne Guyon, élève de M. L.-O. Merson, *Un Rôdeur, Une Parisienne.*

Pour la section de sculpture : MM. Jean-Marie Clausade, élève de Falguière, *Petit modèle pour la statue de Beaumarchais ;* Ernest Dubois, élève

de MM. Chapu et Falguière, le *Pardon*, groupe en plâtre ; Louis Baralis, élève de MM. Cavelier et Barrias, *Un Sauvetage*, groupe en plâtre.

Section d'architecture : M. Guimard.

Section de gravure : M. P. Guisman, élève de M. Cormon (gravures sur bois).

L'État a fait aux Salons l'acquisition des œuvres suivantes :

Peinture : *Vieux canal flamand*, de Baertsoen ; *Derniers reflets*, de Costeau ; *l'Escadre russe en rade de Toulon*, de Dauphin ; le *Bain*, de Gervex ; *Coucher de soleil*, de Firmin Girard ; le *Repos à Tanger*, de Girardot ; le *Troupeau à l'abreuvoir*, de Guignard ; le *Défilé de la Hache* (*Salammbô*), de Paul Buffet ; la *Forge*, de Cormon ; *Tirailleurs sénégalais en arrière-garde*, de Marius Perret ; le *Chevalier aux fleurs*, de Rochegrosse ; l'*Arrivée de l'escadre russe à Toulon*, de Paul Jobert ; le *Benedicite*, de Lorimer ; la *Rade de Toulon*, de Noirot, le *Débarquement de Vérotiers dans la baie d'Authie*, de Tattegrain ; *Après la lutte*, d'Arus ; « *Quand vous aurez fini* », de Bergeret ; la *Saison dorée*, de Boudot, *Lever de lune au crépuscule*, de Bouvet ; *Joueur de clarinette*, de Bussy ; les *Bois mouillés*, de Cabrit ; *En novembre*, de Carl Rosa ; *Bécassines*, de Mme Cornélius ; *A la maison*, de Crochepierre ; le *Vœu*, de Demarest, la *Terre promise*, de Destrem ; l'*Heure du bain*, de Duez ; la *Chanson de l'eau*, de Maurice Eliot ; *Fra Angelico*, de Flandrin ; *Soirée d'automne*, de J. Ferry ; l'*Étang*, de Garaud ; le *Joaillier*, de Gilbert ; *Crépuscule*, de Gœneutte ; *Soir d'automne à Grundsund*, Grimelund ; *Soir d'hiver à Bertricourt*, de Guéry ; *Au soleil levant*, de Jourdeuil ; *Anne et Jehanne*, de Mlle Le Roux ; *Orphelins*, de Palin ; *Douce attente*, de Picard ; *Rêve de pureté*, de Point ; l'*Auvergne*, de Quinton ; *Moines servis par les anges*, de Richemont ; le *Cloître abandonné*, de Sauvage ; *Tireurs de sable sur la Loire*, de Souillet ; *Brasserie de campagne*, de Lieberman.

Sculpture : le *Pardon*, d'Ernest Dubois ; *Orphée*, d'Hannaux ; la *Mer*, de Larche ; *Oh ! jennesse*, de Pézieux ; la *Seine*, de Puech ; la *Mer*, de Thiébaut ; *Loin du monde*, d'Allouard ; *Petite fille pleurant*, de Bartholomé ; *Cheminée*, de Dalpayrat et Lesbros ; *Nymphe chasseresse*, de Lombard ; *Zéphyre*, de Marioton ; la *Pensée*, de Michel ; *Ultimum feriens*, de Théodore-Rivière ; *Pro libertate*, de Seysses ; *Masque en bois*, de Bloch.

Les achats faits par la Ville de Paris sont les suivants :

Peinture : *Menilval*, de Cazin ; *Pâtis en Normandie*, de Damoye ; *Verger normand*, de Durst ; *Derniers beaux jours*, de Mme Madeleine Lemaire ; *Pêcheurs sur la grève*, de Montenard ; *Exode*, de Roll ; *Place de la Concorde*, de Cagniart ; *Marée basse*, d'Aug. Flameng : *Trois épaves*, de Tanoux ; *Saint-Cucufa*, de Tanzi.

Pastel : *Tendre aveu*, de Carrier-Belleuse ; la *Baie de Marsalines*, d'Iwill.

Sculpture : *Printemps*, de Béguine ; le *Lierre*, de Moncel ; l'*Écho enchanteur*, de Pézieux.

Objets d'art : dix pièces de céramique, de Chaplet ; un plat, de Dammousse ; deux coupes, de Georges Jean ; quatre pièces en cristal ciselé, de Gallé ; un plat d'étain, de Ledru ; deux vases, de Dalpayrat et Lesbros.

Un artiste d'un talent très personnel, le sculpteur céramiste Jean Carriès, vient de mourir prématurément, au moment où la réputation et le succès commençaient à récompenser ses efforts et ses recherches dans un art particulièrement ingrat et pour la pratique duquel il s'était, en quelque sorte, créé une technie : la sculpture appliquée à la poterie émaillée. Une exposition particulière qu'il fit de ses produits, il y a quelques années, et, plus récemment, ses envois au Salon du Champ-de-Mars eurent un certain retentissement parmi les artistes : il y montra une série de bustes, portraits d'après nature ou figures de fantaisie, et d'objets d'art, d'une saveur et d'une originalité extrêmes, aussi remarquables par le tempérament qu'ils dénotaient chez l'artiste, que par les heureuses trouvailles auxquelles il était parvenu dans l'emploi de l'émail sur ces curieuses poteries et ces grès d'une patine admirable.

Carriès était à peine âgé de trente-huit ans.

L'architecte des palais du Louvre et des Tuileries, Edmond Guillaume, professeur à l'école des Beaux-Arts, est mort dans sa soixante-neuvième année. Valenciennes, sa ville natale, l'avait envoyé à Paris, comme pensionnaire de l'école des Beaux-Arts, à l'âge de dix neuf ans. Il obtint le prix de Rome sur un projet de *Palais d'ambassade à Constantinople*. Son séjour à la Villa Médicis terminé, il fut chargé d'une mission archéologique en Asie-Mineure et mit à profit ce voyage pour étudier un projet de restauration du *Temple d'Auguste à Ancyre*, qu'il exposa au Salon de 1863.

Guillaume a successivement occupé les emplois d'architecte du château de Saint-Cloud et de celui de la Malmaison, des Archives nationales, de Versailles et de Trianon, enfin du Louvre et des Tuileries. Il a publié une *Histoire de l'art de l'ornement*. Le monument commémoratif de la défense de Paris par le maréchal Moncey contre les armées alliées, en 1814, édifié sur la place Clichy, a été exécuté par Guillaume en collaboration avec le statuaire Doublemard.

L'auteur de la statue de Greuze, qui fut érigée à Tournus, il y a déjà de longues années, le sculpteur Benedict Rougelet, est décédé à Ivry-sur-Seine. Au Salon de cette année, figurait, de lui, un groupe, *Faune et Faunesse* ; l'une de ses meilleures œuvres est un groupe d'*Héro et Léandre*, exposé au Salon de 1892.

Jules-Émile Saintin, le portraitiste estimé, vient de mourir à l'âge de soixante-quatre ans. Il avait fréquenté en sa jeunesse les ateliers de Drolling et de Picot. Son succès dans le portrait s'affirma de bonne heure : en ce genre nous citerons de lui ceux de Mlle Jeannine Dumas, de Mme Madeleine Lemaire, de Mlle Reichemberg et de M. Carnot, ce dernier exposé au Salon de l'an dernier. Saintin était né à Lemé (Aisne).

A Madrid vient de s'éteindre le peintre espagnol Frederico Madrazo y Kunt, directeur du musée de peinture de cette ville.

Il était né à Rome en 1815 et était fils du peintre José Madrazo dont il suivit les leçons tout d'abord. Il vint ensuite étudier à Paris, où il fut l'élève du renommé portraitiste Winterhalter. Lui-même s'adonna au portrait non sans succès et devint, en quelque sorte, le peintre attitré de l'aristocratie espagnole : la reine Isabelle, le roi Don Francisco, les duchesses d'Albe et de Séville, etc.

Frederico Madrazo a également cultivé la peinture d'histoire ; le musée de Versailles possède de lui un *Godefroy de Bouillon proclamé roi de Jérusalem*. Il a maintes fois exposé au Salon de Paris.

Correspondant de notre Académie des Beaux-Arts en 1853, il fut élu associé étranger en 1873, en remplacement du peintre Schnorr. En même temps qu'il occupait les fonctions de directeur du musée de Madrid, il était également directeur de l'Académie des Beaux-Arts de cette ville, et sénateur.

Pour clore cette funèbre nomenclature, enregistrons le décès, à Munich, du peintre allemand Bruno Pighleim, âgé de quarante-six ans. D'après les renseignements fournis par le *Temps* sur cet artiste, il s'était signalé entre les peintres munichois par la modernité de son exécution qui transposait au goût allemand les sujets et le faire des peintres et pastellistes français ou italiens de la nouvelle école, tels que Tissot, Helleu, Boldini. Pighleim avait, consciemment ou non, une véritable affinité avec le premier des artistes que nous venons de nommer, James Tissot. Comme lui il interprétait tour à tour les sujets sacrés et les mondanités, les saintes femmes et les autres. Les autres ont plus fait peut-être pour le succès de Pighleim que ses compositions religieuses et ses sujets rapportés de Palestine. Ajoutons, à ce propos, que Pighleim peignit en compagnie de quelques-uns de ses amis de l'école de Munich un panorama de la *Mise en croix du Christ*, qui parcourut l'Allemagne et l'Autriche jusqu'en 1892, où il fut détruit à Vienne par un incendie.





Les Chefs-d'œuvre, peinture, sculpture, architecture, publication périodique paraissant une fois par mois, sous la direction de M. Henry Jouin (Paris, H. Laurens et Ad. Braun).



EST-IL permis d'augurer plus favorablement d'une publication que de celle qui fonde son prestige sur le souverain prestige des chefs-d'œuvre de l'art en tous les temps, commentés par l'élite des écrivains dont l'autorité cen es matières est incontestée, tels que MM. le marquis de Chennevières, Paul Mantz, de Montaiglon, de Calonne, de Fourcaud, Ph. Gille, Roger Marx, Arsène Alexandre, etc, qui s'oriente sur l'habile direction d'un homme de goût et de savoir tel que M. Henry Jouin ? Voilà, certes, de sûrs garants pour la parfaite conduite d'une entreprise de cette sorte et pour l'intérêt exceptionnel qu'elle offrira aux amateurs dont le dilettanstisme ne se lasse jamais de l'apologie des œuvres consacrées par l'admiration des siècles, lorsqu'elle est écrite par une plume diserte et exactement informée.

La première livraison des *Chefs-d'œuvre* marque avec une entière précision l'esprit en lequel est conçue cette publication ; elle comprend deux chefs-d'œuvre, — de ceux qui justifient cette appellation dans son expression suprême, — le *Parthénon* et la *Joconde*. C'est à M. Henry Jouin qu'a incombé le soin de paraphraser l'inimitable portrait peint par Léonard. De son subtil commentaire détachons quelques lignes :

« Nulle certitude. La science humaine s'appuie sur un sable mouvant. L'homme se mesure dans la nuit avec l'inconnu. »

Voici tantôt quatre siècles qu'une page inachevée de Léonard de Vinci justifie la sentence du poète arabe. Tous ont essayé de lire cette page, tous en ont épelé quelques syllabes, personne depuis quatre cents ans ne peut dire ce que fut Mona Lisa, pourquoi son portrait n'a pas été terminé, comment il se fait que le riche époux de la Joconde n'ait pas retenu pour sa propre galerie cette image de sa femme sortie des mains du peintre de la *Cène*, par quelles circonstances Léonard se crut autorisé à vendre au roi de France une toile dont il tenait la commande d'un patricien de Florence, et quelle haute opinion le peintre pouvait avoir de ses ouvrages pour céder à prix d'or à François Ier une toile dont certaines parties ne sont qu'ébauchées. Questions insolubles, ou peu s'en faut, que nous prenons plaisir à poser nous-même, après cent autres, sans espérer les résoudre.

Tout d'abord, laissons-nous séduire par l'aspect général, par le charme étrange de cette mystérieuse effigie. Un visiteur du Louvre, un passant distrait, nous avouait un jour que dans son ignorance des faits et la rapidité de sa vision il avait pris le portrait de la Joconde pour une tête de Vierge. L'attitude apaisée, le silence des lèvres, l'immobilité du regard, les mains divines du personnage, délicieusement croisées, les longues tresses qui encadrent le visage et couvrent les épaules de leurs ondes sans ressauts, le vêtement correct et d'une tonalité sévère autorisent l'interprétation flatteuse du passant qui n'accorde à la toile de Léonard qu'un coup d'œil sommaire. Mais combien la moindre halte, le plus court examen, l'analyse la plus superficielle de cette peinture ouvrent des horizons inaperçus ! La passion n'est point absente de ces yeux voilés ; le sourire n'a pas de sincérité, les lèvres cachent dans leur pli quelque dédain. Nous sommes en présence d'une nature compliquée. La réserve de la femme qui se surveille est impuissante à effacer les nuances révélatrices du tumulte de l'âme. Cette femme connaît la tempête ; elle l'a sûrement traversée ; peut-être l'a-t-elle provoquée ?

Si j'approche et que je veuille me rendre compte du procédé de l'artiste dans l'exécution de ce portrait, le génie puissant et raisonné de Léonard se révèle à moi. Le peintre, épris de réalité, s'est élevé jusqu'à l'idéal. De la personne il a fait un type. Consciencieux, incapable de rien sacrifier en présence de la nature, il a su tout dire en homme qui n'a pas peur de traduire le plus humble pli de chair, mais, ce travail achevé, Léonard s'est immédiatement souvenu qu'il avait le droit de parler en maître ; et, jetant sur cette image matérielle, sur ces contours exacts jusqu'à la servilité, un manteau d'âme, il a produit cette œuvre exquise qui tient du rêve, ce portrait dont le charme souverain empêche les mieux doués parmi les peintres des temps modernes de se mesurer avec lui, tant la Joconde est une œuvre hors de pair.

Comme l'a prouvé M. Henry Jouin dans cette étude de la *Joconde*, rien n'est moins paradoxal que d'affirmer la possibilité de rendre intéressant un sujet, après bien d'autres qui l'ont également traité, et de le renouveler, en quelque sorte, par l'originalité des aperçus et la conception personnelle qu'un esprit délié sait en exprimer. Plus d'une fois, pour ses collaborateurs, naîtra l'occasion de démentir, par leurs notices sur les maîtres les plus universellement connus, cette sotte déclaration que « tout a été dit » à leur sujet : tant vaut le critique, tant vaut l'opinion qu'il formule.

Fut-il jamais un thème sur lequel se soit plus excercée la sagacité des érudits, des archéologues, des artistes même, que le Parthénon ? Rien n'est plus attrayant, pourtant, que la substantielle étude écrite par M. de Calonne dans la même livraison de la publication qui nous occupe.

Si jamais, — dit-il au début, — la raison humaine a dicté sa loi et imposé son expression à un édifice de pierre, c'est quand du génie athénien naquit ce chef-d'œuvre, le

Parthénon. Toutes les données de l'esthétique la plus sûre s'y trouvèrent réunies, tous les éléments du beau y formèrent un faisceau d'une magnificence qui n'avait d'égale que la simplicité des moyens employés pour en assurer le triomphe. Rien de douteux, rien d'incertain, rien d'inutile ; tout converge à un but unique clairement atteint. Partout la raison commande, la pierre obéit ; en tout point l'esprit comme le regard est satisfait...

Voici, encore, quelques remarques, dont il faut noter la judicieuse portée :

... Ce qui est incontestable, c'est que le gènie grec a résumé en cet édifice les lois essentielles de l'esthétique. La balance des proportions y est portée si loin que le monument en acquiert au regard des mesures bien plus considérables que celles qui ressortent des chiffres. Les points d'appui ne permettent aucun doute sur la solidité et néanmoins ils prennent de leurs cannelures et de leur affinement une singulière élégance. Les lignes droites semblent fuir en perspective quand elles sont horizontales et s'élever vers le ciel quand elles sont verticales.

Il est une observation que je n'ai trouvée formulée nulle part et que j'estime de haute importance ; elle porte sur le choix des formes pour l'emplacement. L'Acropole est un rocher abrupt, élevé de cent cinquante mètres et qui se dessine sur le ciel à l'orient de la vieille Athènes. Y dresser un monument étroit aurait été une faute impardonnable ; l'espace sans limite et sans points de comparaison l'aurait dévoré ; le plan ordinaire des temples grecs au porche de six colonnes (hexastyle), comme le temple d'Athéné à Egine et de Thésée à Athènes, aurait fait médiocre figure. Il fallait inventer une forme nouvelle et qui de loin parût massive. L'architecte élargit ses élévations principales et leur donna huit colonnes. De là cette exception que nous avons notée et dont la cause est évidente. Mais en même temps qu'il élargissait son édifice pour lui donner l'ampleur nécessaire à la lointaine perspective, il devait songer à lui garder, pour le spectateur voisin, un peu de cette élégance ionienne dont l'Athénien avait le goût et l'habitude. De là ces courbes dans les lignes horizontales pour contre-balancer les concavités de la perspective ; de là cette finesse des profils, la juste proportion de leurs membres et la sobriété des saillies ; de là les cannelures à vive arête, la colonne sans entasis, ce qui lui prête une sorte de légèreté. De là enfin l'equilibre harmonieux de toutes les parties. Ces qualités constituent pour qui sait les comprendre le cours d'esthétique le plus éloquent qui ait passé de la théorie dans la pratique.

Il faut dire, pour ne rien omettre d'essentiel concernant cette belle publication des *Chefs-d'œuvre,* qu'elle est accompagnée de reproductions des œuvres d'art par l'héliogravure, exécutée par la maison Ad. Braun avec le soin le plus scrupuleux et la complète exactitude pour laquelle ce procédé ne connaît pas d'égal.

L'Art en Bourgogne, par Perrault-Dabot (Paris, H. Laurens).

Cet ouvrage, qui est l'œuvre de l'archiviste de la commission des Monuments historiques au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, est une revue complète des manifestations artistiques de cette belle et vieille province, qui garde au front de ses monuments comme un brillant reflet des temps passés, avec le souvenir de tous les grands hommes qui l'ont illustrée. Qu'il s'agisse de l'époque gallo-romaine, de

l'architecture militaire ou monastique pendant le Moyen-âge et la Renaissance ; de la peinture, de la céramique, des vitraux ou de la sculpture sur bois, l'auteur décrit tout ce qui s'est produit de remarquable dans tous les genres à chaque époque. Le livre se termine par les biographies des artistes bourguignons contemporains, dont les œuvres sont analysées avec soin et commentées d'une façon spéciale.

Nous citerons particulièrement le chapitre relatif aux origines de l'art ogival, celui de la sculpture burgundo-flamande, qui nous paraît définitif et semble clore les discussions ouvertes à ce sujet, puis les biographies des peintres Greuze et Prud'hon, dont le talent est pour la première fois considéré au point de vue des origines locales.

Le livre de M. Perrault-Dabot est le meilleur guide artistique dans un voyage en Bourgogne ; on peut, grâce à lui, étudier avec le plus grand fruit, car les divisions en sont logiques, les développements conduits d'une façon ingénieuse et savante. En outre, les anecdotes, écrites dans un style pittoresque, rendent attrayante la lecture de cet ouvrage qui n'a pas la sécheresse des banales nomenclatures de monuments à visiter, comme on en trouve généralement dans les guides à l'usage des touristes.

M. Perrault-Dabot a fait là une belle œuvre en même temps qu'une œuvre utile. Il serait à souhaiter que son exemple fût suivi ; ce qu'il a fait pour sa province natale devrait être fait pour toutes les autres provinces, et nous aurions ainsi une histoire artistique de la France aussi complète et aussi bien rédigée que possible.



Le Directeur-Gérant, Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE



UNE COLLECTION DE DESSINS D'ARTISTES FRANÇAIS

I



J'ai toujours admiré, quant à moi, par quel prodige étrange plusieurs centaines de milliers de pauvres méchants feuillets de papier, ne semblant devoir intéresser qu'un certain nombre d'esprits raffinés, énigmes et griffonnis informes pour le reste des humains, et d'une conservation naturellement si fragile, menacés qu'ils étaient à la fois par toutes les injures du temps et les ignorances méprisantes des familles, avaient pu, grâce à la piété maniaque de quelques curieux, survivre aux œuvres les plus fameuses et les plus accomplies du peintre et du sculpteur, dont ils n'étaient le plus souvent que le premier rêve, le premier germe, la première conception, la première étude. Qu'était-il donc advenu par le travail ironique des siècles ? Les chefs-d'œuvre les plus parfaits de l'art, les merveilles dans lesquelles le peintre et le sculpteur épuisant longuement et jusqu'au dernier mot leur savoir et leur pensée, avaient concentré tout leur génie, et parfois une nation tout son orgueil, ont, en un jour néfaste, disparu à jamais, détruits, mis à néant par l'eau

ou par le feu, par l'hiver ou par l'été, par la haine des foules brutales, par les guerres civiles ou les guerres étrangères, par les révolutions politiques ou religieuses, toiles pourries, panneaux vermoulus, portraits méconnus et dégradés par la dispersion des familles, le plus souvent par des restaurations pernicieuses, ou, moins que cela encore, par des proscriptions de la mode impérieusement voulues par le goût frivole d'une génération.

Tandis que les dessins, leurs grands dangers, leurs terribles épreuves, ils les courent tout d'abord. Le maître ne choisit pas leur heure d'éclosion, ni l'instrument dont il usera, ni le carnet où il les déposera; il les ébauche où l'idée et le caprice lui viennent, il les froisse et les frippe, et les tache d'huile sans ménagement, et les jette en un coin de portefeuille. Quand il s'en est servi pour l'ouvrage qu'il a sur le chevalet, les élèves à leur tour s'en emparent, se les passent de main en main et les fatigueront d'autant plus de ce perpétuel maniement familier, qu'ils seront plus estimables, jusqu'au jour où s'introduira dans l'atelier le sauveur, sous la figure d'un ami de l'artiste, ou d'un disciple plus délicatement respectueux que ses confrères de la gloire de son maître, comme ont fait certains élèves fervents, Fr. Melzi pour Léonard, Timoteo Viti pour Raphaël, Vasari pour tant d'autres, et ce sauveur, vénérant ainsi que des reliques les feuillets de son patron, les mettra à l'abri des mésaventures de l'avenir, modèles dignes d'être imités par les écoles de tous les temps.

A côté de ces reliques viendront s'en classer d'autres de même espèce, recueillies par diverses mains non moins religieuses, et parées, comme bijoux, d'une monture élégante et précieuse. Puis, cet amateur disparaissant, d'autres curieux se disputeront sa collection, et voilà les dessins assurés de la vie des siècles, se transmettant désormais d'un cabinet à un autre plus jaloux, dormant immaculés, ou tout au moins sans maculature beaucoup plus cruelle que celles qu'ils subirent à leur origine, je veux dire sans périlleuse restauration (car les dessins, Dieu merci, plus heureux que les peintures, ne se restaurent guère); dès lors il faut espérer que les cartons, pour peu qu'ils aient été recélés loin du soleil, c'est-à-dire de la lumière destructive, sauront conserver à leurs trésors la fraîcheur qu'ils avaient au sortir de l'atelier des maîtres, jusqu'au moment où nous les retrouverons s'accumulant en silence chez

ces connaisseurs, si rares encore en notre pays au milieu du XVIIe siècle, que Marolles, songeant aux difficultés pour un amateur d'acquérir les éléments d'une collection, écrivait : « Quatre ou cinq curieux puissants en tariraient la source, de telle sorte qu'il ne s'en trouverait point du tout hors de chez eux. » Il est vrai que celui-là n'y allait pas de main-morte et avait recueilli plus de dix mille dessins, en dehors des 123.000 gravures, qui, cédées à Louis XIV, formèrent le premier fonds magnifique du cabinet d'estampes du roi. Mais il dit vrai, quand il parle du petit nombre des collectionneurs de son temps, car, après l'abbé Desneux de La Noue, auquel nous devons la survivance de tant de précieux dessins de l'école de Fontainebleau et de nos Français du XVIe siècle, qui citera-t-on jusqu'au commencement du XVIIIe siècle ? Stella et P. Mignard, Girardon et Boule, Bourdaloue et Montarsis, l'abbé Quesnel et Mgr Dacquin, l'évêque de Séez, précédés et dominés toutefois par Jabach et les 5542 dessins que Colbert lui extorqua au profit du Roi avec 101 tableaux de premier ordre, moyennant la somme dérisoire de 221,883 livres. Viennent enfin les 19.000 dessins de l'hôtel Crozat. Là sont entrés par la rafle fameuse de son voyage d'Italie en 1714, tout ce que, à beaux deniers comptants, voire par les négociations les plus savantes de Wleughels et des autres intermédiaires autorisés, on pouvait acheter des collections toutes faites et d'une renommée européenne, signalées à l'insatiable financier, à Rome, à Urbin, à Bologne, à Venise, du haut en bas de cette terre à merveilles.

Le XVIIIe siècle sera l'âge d'or de l'amateur de dessins. D'un bout à l'autre de cette époque de délicats, d'abord, et cela va sans dire, chez tous les artistes, chez les Bouchardon, les Boucher, les Coypel, les Chardin, etc., etc. (tout l'abécédaire), puis chez n'importe quel homme de cour, de finance et de robe, aussi bien chez le duc de Tallard que chez M. de Julienne, l'intime de Watteau, dont il fera traduire les sanguines en leur série quasi-complète par les plus habiles graveurs du temps, chez le magistrat Potier, chez Quentin de Lorangère, Huquier et Lempereur, fin praticien lui-même et qui sera plus tard le fondé de pouvoirs du Roi à la vente Mariette, et non seulement à Paris, mais en province où l'on collectionne avec rage, aussi bien à Marseille et à Avignon, où cherche et s'ébat le marquis de Calvière, à Aix où M. Magnan de La Roquette prépare le marquis de Lagoy, à Rennes chez

M. de Robbien, le dernier des premiers présidents du Parlement de Bretagne, et chez M. de Tessin, l'ambassadeur de Suède, qui remportera à Stockolm un gros butin choisi dans nos ventes, partout vous rencontrerez des cartons gonflés des plus piquantes et des plus riches études de la main des maîtres. Gersaint et Basan en dressent les savants catalogues ; le comte de Caylus les fac-simile en eaux-fortes, et ne manquez pas de regarder à côté de la table où s'entassent en ce bienheureux temps les notes, souvenirs et documents sur la vie des artistes et les monuments des arts, vous trouverez de ces portefeuilles de dessins, et des mieux remplis, j'ai dit chez l'abbé de Marolles, et encore chez M. de Piles, surtout chez Mariette, Mariette notre maître à tous, puis chez Dargenville, Gault de Saint-Germain et le baron Denon, de même que ceux-ci avaient vu faire à Vasari, à Malsavia et à Baldinucci.

*
* *

Si un historien consciencieux de l'art français s'avisait, pour appuyer ses jugements écrits, de produire aux yeux de ses lecteurs une œuvre autographe de la plume ou du crayon de chacun de nos artistes nationaux, peintres, sculpteurs, architectes ou dessinateurs, j'imagine qu'il serait obligé de recourir plus d'une fois aux portefeuilles de la collection dont je vais parler. Nos musées publics sont des chapelles à peine suffisantes pour les plus précieuses reliques des génies glorieux entre tous. Dès qu'il s'agit d'y trouver place pour l'ensemble toujours débordant d'une école, avec ces maîtres secondaires qui lui assignent et lui complètent son vrai caractère, les murailles aussitôt doivent s'élargir et les palais partager leur trop plein avec les églises et avec les collections privées. Alors que pour l'étude du XVIIe et du XVIIIe siècle, nous voulons savoir où le gros de l'école française a parsemé les œuvres les plus méritantes des meilleurs praticiens de ses ateliers de peinture et sculpture, Dargenville et les autres guides du temps passé nous mènent à travers les monuments sacrés et profanes de Paris et c'est là que nous retrouvons ramifiée en toutes ses veines, dans toutes leurs variétés, capitales ou moyennes, la planturance de notre art français. Voulons-nous apprendre où se sont recueillis les croquis originaux, les premières pensées de tant d'artistes créa-

teurs ? Ce n'est pas à Versailles, aux gardes du cabinet du Roi, ce n'est point aux Coypel, à Portail, à Cochin qu'il faut nous adresser, c'est à l'abbé de Marolles, c'est à Crozat et à Mariette, c'est aux cabinets de nos insatiables amateurs, de ceux que dès le XVIIe siècle on appelait les vertueux. Dès avant le milieu du siècle dernier, jusqu'en 1792 qui fut la date de sa mort, l'un de ces amateurs, Paignon-Dijonval entreprit en estampes et en dessins une collection représentant l'histoire de l'art dans toutes les écoles par les grands et les petits maîtres, et le catalogue de cette collection, imprimé en 1810, est demeuré longtemps le seul, le vrai dictionnaire d'art qui servait encore à nos recherches, à nous les débutants, plus de quarante ans après sa publication.

Le cabinet, hélas ! avait été dispersé et il ne nous restait que la nomenclature des œuvres et des artistes. On sait qu'il fut acquis en bloc en 1819, au prix de cent vingt mille francs, par le marchand anglais, Samuel Woodburn, et transporté à Londres, d'où quelques morceaux à peine nous sont revenus par hasard, et non des plus importants. La plus grande partie des estampes passa dans le cabinet du duc de Buckingham, dont la collection fut vendue à Londres en 1834. En feuilletant la partie du catalogue Paignon-Dijonval relative aux dessins d'artistes français, on compte 353 noms seulement de nos maîtres se manifestant et s'expliquant eux-mêmes par leurs propres œuvres de plume ou de crayon. Dans la partie consacrée aux estampes depuis notre école nationale, un plus grand nombre de noms pourrait, il est vrai, se retrouver, puisque le cadre de cette école y apparaît tout entier par la reproduction des meilleurs ouvrages de chacun de nos illustres.

Le rédacteur du catalogue Paignon-Dijonval terminait son *Avant-propos* par ces lignes qui nous vont au fond du cœur : « Le propriétaire de ce cabinet, M. Morel de Vindé, par respect pour les arts comme pour la mémoire de son ayeul, ne s'est pas permis de détacher une seule pièce de ces deux collections (dessins et estampes) ; elles existent telles que M. Paignon-Dijonval les avait formées, et dans l'état où il les avait laissées lors de son décès. Le mérite incalculable d'une collection *toute faite* de tant d'objets précieux, si rares à trouver rassemblés, et qu'il serait si impossible ou si dispendieux aujourd'hui de réunir, a jusqu'à présent fait rejeter par le propriétaire toute idée de désunir et de disperser

cette collection, qui conviendrait si éminemment à la formation ou au complément du cabinet d'un souverain, d'un établissement public, ou de quelques-uns de ces riches amateurs dont l'Europe s'honore encore. Mais le propriétaire consentirait à se dessaisir en masse et sans morcellement, du cabinet dont il publie aujourd'hui l'état détaillé et raisonné, surtout s'il savait le placer dans des mains conservatrices. » Qui de nous ne regrette amèrement aujourd'hui la dispersion de ce cabinet Paignon-Dijonval ? que de lacunes il eût comblées dans notre collection nationale, surtout dans le sens historique où il avait été conçu ! et ces lacunes comment les comblerait-on à cette heure, fût-ce à décuple dépense de ce qu'il coûta au marchand anglais, et au moyen de quelles recherches ? Un homme a eu ce bonheur, il les avait tous mérités, d'abriter ensemble à Chantilly et sans assister à leur cruel éparpillement, tous les tableaux et dessins qui avaient été la joie et la fierté de sa vie. Ce dût être là l'ineffable consolation de la vieillesse de M. Reiset.

L'heureux abbé de Marolles éprouva même bonne chance après inquiétudes pareilles. « ... J'ai recueilli, disait-il, 123,400 pièces de plus de 6.000 maîtres en quatre cents grands volumes, sans parler des petits qui sont au nombre de plus de 620, ce qui ne serait peut-être pas indigne d'une bibliothèque royale, où rien ne se doit négliger. J'ai parfaitement aimé ces choses-là, et je les aime encore. Mais par je ne sais quelle étrange fatalité qui ne souffre pas longtemps à toutes sortes de personnes une jouissance si agréable, et n'ayant pas d'ailleurs dans ma famille des personnes assez riches ou assez curieuses de ces choses-là pour les conserver, j'appréhende bien qu'après ma mort elles ne se dissipent, et que tout d'un coup un corps, qui s'est formé peu à peu de diverses parties de plusieurs endroits avec assez de difficultés, ne vienne à s'en démembrer. C'est pourquoi j'en ai bien voulu laisser un état au public pour lui faire concevoir au moins jusques à quel point se peut porter cette sorte de curiosité où il se rencontre tant de choses agréables et si utiles pour l'instruction d'un jeune prince. Il est certain aussi que de toutes les choses qu'on estime pour servir à l'embellissement et à l'augmentation d'une grande bibliothèque, il n'en est point de plus belle, ni qui puisse moins coûter. » Et presqu'aussitôt les vœux du bonhomme Marolles étaient exaucés, car, en 1666, Colbert pour Louis XIV lui achetait la magni-

fique collection de ses 520 volumes moyennant 33.000 livres, et ce jour-là était créé le cabinet d'estampes du Roi, comme, six ans plus tard, était créé le cabinet des dessins du Roi par l'acquisition de la collection célèbre entre toutes d'Évrard Jabach.

Chacun le devine, s'il est un crève-cœur particulièrement douloureux et immérité, c'est celui qui martyrise l'amateur, par l'incertitude de l'avenir, quand sa manie quotidienne l'a voué à une entreprise sans limite et à laquelle son tempérament ne pourra jamais plus renoncer, et où il se complait avec passion et qu'il poursuivra fatalement jusqu'à son dernier jour. Hélas ! il peut trop sûrement prévoir qu'au lendemain de ce dernier jour, est menacée de dislocation une œuvre qui, s'il l'a conçue au point de vue historique de l'art, a surtout son prix par la cohésion des mille parties de son unité, plus encore que par la qualité de chacune de ses pièces, inguérissable blessure dont eût souffert Paignon-Dijonval, s'il n'était mort 18 ans avant l'exportation à Londres de ses portefeuilles, et dont eût saigné le cœur de ce bon M. Prosper de Baudicour pour sa collection d'estampes demeurée sans usage entre les mains de ses héritiers.

* * *

Heureux et rares les amateurs qui ont joui à la fois d'un beau choix de peintures et de dessins ! Cette fortune n'appartient plus guère qu'aux grands rois et aux grandes cités. Après la mort de Charles Ier, dont le goût pour les arts, alors qu'il était prince de Galles, avait été formé par le comte d'Arundel, dont vous trouverez la marque dans la liste des timbres de collection de dessins, qu'a donnée mon pauvre Tauzia à la fin de son dernier catalogue, le puissant banquier de Cologne, Évrard Jabach, établi à Paris, directeur de la compagnie Indes Orientales, familier de Mazarin, auquel il vendait complaisamment de magnifiques œuvres d'art, Jabach se jeta avec rage dans la vente qui se faisait à Londres, de 1650 à 1653, des tableaux, dessins, sculptures antiques, diamants, etc., qui avaient appartenu au malheureux roi. Il remplit son hôtel de prodigieux chefs-d'œuvre, tels que nos rois n'avaient point, depuis la *Joconde* de Léonard et la grande *Sainte Famille* de Raphaël, possédé de trésors pareils, et le public qui s'extasie dans le salon carré du Louvre, ne se doute pas que l'*Antiope* du Corrège,

la *Mise au Tombeau*, et les *Pélerins d'Emmaüs*, et la *Vénus del Pardo*, et la *Maîtresse du Titien*, et le *Concert champêtre* et la *Sainte Famille* de Léonard, et le *Saint Jean* du Giorgion, et la *Nativité* et *Titus* et *Vespasien* de Jules Romain, et le *Portrait d'Érasme* d'Holbein, et la *Mort de la Vierge* du Caravage, et les quatre tableaux d'*Hercule* du Guide, et une centaine d'autres, tout cela lui est venu par Jabach, sans compter les deux gouaches magistrales du Corrège, le *Vice* et la *Vertu* qu'il retrouvera dans les salles des dessins. Eh bien ! Jabach, au temps de sa plus haute prospérité de financier et de curieux de merveilles en tous genres, Jabach, — chose étrange pour un personnage pouvant faire montre d'un palais rempli de tels tableaux, — Jabach était avant tout connu comme collectionneur de dessins ; et ce sont ses 5542 dessins qui auront immortalisé son nom. Si une juste fantaisie surgissait à un directeur des Beaux-Arts, — et comment ne m'est-elle pas venue ? — de commander pour le Louvre un buste de Jabach, en compensation des rabais vraiment par trop inhumains dont l'avait étranglé Colbert, abusant des embarras du banquier, où le placerait-on ce buste ? on ne penserait pas à la grande galerie, où chaque entrecolonnement est occupé par les grands maîtres des diverses écoles ; mais tout conservateur des dessins le réclamerait pour la salle d'honneur de son département. Le sculpteur, pour fixer ses traits, ne manquerait pas de modèles ; il aurait les trois portraits qu'en peignit, dit-on, Van Dyck ; il aurait le magnifique portrait de famille que peignit Le Brun, en 1660, d'une brosse toute flamande et qu'il ne retrouva jamais pour nul autre portrait, œuvre qui nous fait tant d'honneur au musée de Berlin.

Quand on y songe d'ailleurs, il semble qu'il ne faut point trop s'étonner de la prééminence que les dessins donnent à Jabach dans le respect des amateurs de son temps. N'était-ce pas une sorte d'habitude, alors, de faire passer par déférence la mention des dessins avant celle des peintures et sculptures ? Guillet de St-Georges, racontant la vie de Le Brun, dit que « le Roi le fit directeur et garde général des dessins et des tableaux de son cabinet, et il eut l'ordre de chercher et d'acheter sous le nom de Sa Majesté les plus rares dessins et les meilleurs ouvrages de peinture et de sculpture qui se pouvaient tirer des cabinets les plus renommés de l'Europe. »

Quoi qu'il en soit, ne dirait-on pas qu'aujourd'hui le même homme ne puisse suffire aux deux goûts : dessins et tableaux ?

Pourtant les procédés de jugement et les délectations d'yeux et d'esprit, pour les deux sont les mêmes ; ce sont les moyens de rechercher qui sont d'espèce différente, la poursuite des dessins se rapprochant beaucoup plus, dans son exercice quotidien, de la poursuite des estampes que de celle des tableaux. Entre les connaisseurs renommés de notre génération, je n'ai guère vu que M. Reiset, et après lui M. Marcille (visant des œuvres d'ordre un peu moins relevé), qui aient régalé leur vie de ce double éblouissement. M. Lacaze avait penché vers les tableaux ; M. de La Salle et M. Gatteaux, et MM. de Goncourt et J. Gigoux, M. Armand et L. Bonnat, de préférence vers les dessins.

Dans un livre qui est pour moi le passe-temps des meilleures heures, le *Journal du voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou*, je lis : « ...Le Cavalier parla de quelques dessins que Mignard lui avait montrés chez lui, et dit qu'il avait un plaisir extrême de voir ces premières productions d'esprit des grands hommes, que c'était là qu'on voyait la splendeur d'une idée nette, claire et noble ; que Raphaël avait eu l'esprit si beau que sa première imagination était arrêtée comme les ouvrages les plus beaux du monde, et dit même que ces dessins des grands maîtres étaient en quelque sorte plus satisfaisants que les ouvrages qu'ils auraient depuis exécutés dessus avec étude. Nous lui dîmes que quand il voudrait, nous lui en ferions voir une très grande quantité de bons des plus grands maîtres, que Jabach avait ramassés de tous côtés... » Et le 25 juillet : « Un peu avant la réception du billet de Mignard, mandant que Jabach, dont on allait voir les dessins, était allé à la campagne, nous avions discouru de ces dessins, et je lui avais dit que c'étaient choses estimables, mais que moi qui aimais le dessin, je n'avais point voulu m'embarquer dans cette curiosité, à cause de la facilité qu'il y a d'être trompé. Il m'a répondu que l'on l'était aussi en peinture. J'en suis demeuré d'accord, mais je lui ai dit que l'on l'était moins...» — Eh ! oui, certes, on y est trompé, mais il faut bien payer son aprentissage : M. Reiset et M. de La Salle, en leurs débuts, ont mis la main sur plus d'un Michel Corneille, croyant tenir un Poussin. — Ainsi voilà l'un des grands amateurs français du XVIIe siècle, le plus connu peut-être, grâce à l'amitié et à l'estime du Poussin, qui, par défiance de son propre goût et du discernement de ses yeux, n'ose se lancer dans cette noble recherche des dessins, dont

va laisser après lui tant d'inestimables liasses le peintre illustre qui a exécuté pour lui ses tableaux les plus fameux. Et pourtant Dieu sait quels paquets de compositions du Poussin, de croquis, de rêves de tableaux, d'études de paysages et de monuments ou de bas-reliefs antiques, Chantelou, quelques mois à peine plus tard, eût pu conquérir, et incontestables ceux-là, par la main de l'exécuteur testamentaire Jean Dughet, et pour une poignée d'écus. Il s'en est envolé par milliers de ces feuillets, car personne n'a autant dessiné que notre cher grand maître des Andelys; il s'en est envolé aux quatre coins du monde, et souvent le plus fin régal est de ceux de plus fruste et de moindre apparence, chargés des pensées les plus graves, les plus fortes, les plus nobles. Sans compter les 93 certains et les 43 à lui attribués de la collection du Louvre, M. Reiset en avait réservé une centaine choisis entre tant et tant qui lui avaient passé par les mains, et ceux-là nous les pourrons toujours revoir à Chantilly chez Mgr le duc d'Aumale. M. de La Salle en avait possédé tout au moins autant, qu'il a distribués au Louvre, à l'école des Beaux-Arts, aux musées de province, à ses amis, partout. On en rencontre à foison en Angleterre, à Vienne, à Turin, jusqu'à Stockolm. J'ai pu, dans mes quêtes patientes de modeste chercheur, en recueillir, pour ma part, une quarantaine, groupes de figures, notes de paysage, embryons de toiles futures, des bons, des moindres, de sa jeunesse, de sa maturité, de sa vénérable et touchante vieillesse, et l'*Artiste* a fait reproduire un dessin de *Mars et Vénus,* que je conserve avec quelque fierté.

C'est en décembre 1871, à la vente Wertheimber (lisez Thibaudeau), que je l'acquis, en même temps que le *Baptême du Sauveur par saint Jean.* Mars tenant son épée et son bouclier, se repose auprès de Vénus assise dans un paysage ; deux amours le désarment, un autre le déchausse ; à droite, un quatrième, le bandeau sur les yeux, montre du doigt le groupe amoureux; à gauche, au premier plan, un autre amour joue avec une louve, au second plan, une nymphe couchée s'appuie sur son urne. De cette charmante composition, à la plume et lavée de bistre, aussi précieuse et complète qu'un tableau, il existe, en une dimension agrandie, une gravure à l'eau-forte du temps, fort rare et signée : *Nicolaus Pussinus inventor. — Fabritius Clarus scul. 1635.* — 1635, c'était l'époque de la plus belle facture et de la plus belle sûreté de la

L'Arétin

Vénus & Mars, dessin de Nicolas Poussin

main de Nicolas Poussin. L'ami qui, ce jour-là, se fit son traducteur, n'avait point mal choisi son outil de traduction, l'eau-forte n'étant après tout qu'un dessin à la pointe, et les meilleurs interprètes du Poussin, y compris J. Pesne, ne nous ayant bien exprimé la force naïve et austère du maître que par un travail imitant l'eau-forte. Contemporain de notre Nicolas, Fabrizio Chiari, peintre lui-même, né à Rome, et qui devait mourir, dit-on, en 1659, a encore gravé d'après son maître familier le charmant petit tableau du *Concert* d'amours que nous voyons au Louvre, et si vous cherchez bien dans les armoires de ce même Louvre, vous rencontrerez du Poussin un dessin de Vénus et Mercure, où un concert tout pareil d'amours se trouve reproduit.

J'ai dit que de la même vente Thibaudeau-Wertheimber (décembre 1871) provenait un J.-C. baptisé par saint Jean ; à droite cinq personnages s'apprêtant à recevoir le baptême, d'autres figures se voient de l'autre côté du Jourdain ; — à la plume lavé de bistre, et de la plus grande manière du maître. — Nous avons encore là, de sa plus belle époque, deux dessins sur la même monture, acquis à la vente Fréd. Villot, que le catalogue décrit ainsi : « 1° Deux hommes (drapés à l'antique) causant ensemble ; fond d'architecture. — 2° Groupe de deux figures, dont l'une, les deux mains étendues, semble s'adresser au public que l'on ne voit pas. Cette belle étude pourrait appartenir à une composition représentant Solon qui simule la folie sur le marché d'Athènes, pour faire accepter ses lois ; — à la plume, lavé de bistre. » — Groupe de trois bergers luttant, probablement pour une composition des filles de Jethro, à la plume et au bistre. Collection de Sir Thomas Lawrence. — Une Bacchanale. Deux bacchants et un satyre conduisant Silène, monté sens devant derrière sur son âne, et précédé de deux tigres, vers une tente dont le dieu Terme soutient la draperie. Une chèvre se dresse vers une table sur laquelle est posé un fruit ; — à la plume lavé de bistre. De la plus vigoureuse qualité du maître, attenant à sa vieillesse. Vente Desperret. — Une autre Bacchanale, celle-ci plus près de sa jeunesse ; ronde de huit bacchants et bacchantes ; à droite, une femme debout jouant de la guitare ; au second plan, des bacchants, assis à une table ; au verso, croquis de personnages agenouillés et accroupis, destinés à une bacchanale. Première pensée de la grande bacchanale de la *National Gallery ;* — à la plume. — Deux dessins

sur la même feuille, sujets mythologiques, d'après des frises de Jules Romain que possède aujourd'hui le Louvre ; à gauche de la première frise, deux jeunes amants sur un lit ; à droite, sur un autre lit, la femme nourrit l'enfant ; à gauche de la seconde frise, la femme, à laquelle un satyre présente une épée, coupe la tête de son amant ; à droite, la femme fait laver par une suivante ses vêtements ensanglantés ; à la plume, lavé de bistre. Vente par Clément, en 1864, de la collection du docteur Aussant, directeur honoraire des musées de Rennes. — Vénus penchée sur le corps d'Adonis mort ; à la sanguine, lavé de bistre. Vente d'une collection romaine, faite à Paris par Vignères, sur la recommandation de M. Schnetz, le 5 décembre 1862, et où se trouvaient d'admirables dessins, entre autres mon Michel-Ange *(Adam et Ève)*, catalogué anonyme : « homme et femme, sanguine. » Ah ! il faut grande attention à ne point dédaigner les annonces de ventes de peu d'apparat et les portefeuilles de marchands douteux : c'est ainsi que dans celles-là je retrouvais la première pensée, à la plume, de l'*Extrême-onction,* qui avait passé par les collections du M[is] de Lagoy et du baron d'Holbach ; — dans ceux-ci, je ramassais la moitié du premier croquis de Germanicus dont l'autre moitié, depuis de longues années déjà, m'était venue par M. Reiset, — et mon groupe de cinq nymphes auprès d'une fontaine, — et la première pensée très puissante de l'*Assomption de Saint Paul,* rendue si touchante par le temblement de main du vieux maître ; de même que ce tremblement nous intéresse doublement au croquis, souvenir du bon M. de La Salle, après avoir passé par les collections de Sir Thomas Lawrence et d'Allan Conyngham, des cavaliers recueillant un blessé étendu sur le bord d'un chemin près d'un fleuve appuyé sur son urne.

L'autre moitié du génie du Poussin, le paysage, nous avons pour la représenter dignement deux excellents morceaux, dont l'un fut ma première acquisition à Aix, quand je l'obtins par échange de M. de Valori, auquel je cédai un beau paysage d'Annibal Carrache, faisant partie du lot de dessins, mon bien depuis la veille et qui allait devenir le point de départ de ma collection. Le maître dessin du Poussin, à la plume et au bistre, dont je prenais là possession, représentait un chemin tournant au bord du Tibre ; à droite des rochers couronnés d'ombrages ; à gauche, un arbre isolé ; et au-delà du fleuve, les tours d'une ville

et des montagnes à l'horizon. — Dans l'autre, une rivière, serpentant entre deux coteaux escarpés, vient au premier plan tomber en cascade. Au fond, à gauche, la tour d'une ville; à droite, sur les rochers, un château fortifié. Superbe dessin à la plume, lavé de bistre (Collections Mariette, Nils Barks, Thibaudeau et Maurel). Ne faut-il point aussi compter comme une œuvre pure de grand paysagiste notre étude d'architecture dans le Campo Vaccino à Rome? Sur le premier plan, à gauche, les trois colonnes du temple de Jupiter Stator. Au fond, les ruines du temple d'Antonin et Faustine. Sur le devant un muletier est étendu près de sa bête qui paît; au verso, autre étude d'un angle de corniche d'un temple antique dont les fûts de colonnes sont enfouis dans la terre; à la plume, lavé de bistre. — N'estimons toutefois, si vous le voulez, cette précieuse page que comme l'un des feuillets de ce « livre, dont parle Félibien, que le Poussin portait exprès sur lui, étudiant en quelque lieu qu'il fût. Il évitait autant qu'il pouvait les compagnies, et se dérobait à ses amis, pour se retirer seul dans les vignes et dans les lieux les plus écartés de Rome, où il pouvait avec liberté considérer quelques statues antiques, quelques vues agréables, et observer les plus beaux effets de la nature. C'était dans ces retraites et ces promenades solitaires qu'il faisait de légères esquisses des choses qu'il rencontrait propres, soit pour le paysage, comme des terrasses, des arbres, ou quelques beaux accidents de lumières; soit pour des compositions d'histoire, comme quelques belles dispositions de figures, quelques accommodements d'habits, ou d'autres ornements particuliers, dont ensuite il savait faire un si beau choix et un si bon usage ». — J'en ai six de ces études à la plume, d'une indication parfois toute légère, de terrains d'un beau mouvement et de vastes étendues prises, n'importe quel matin, dans une promenade aux environs de Rome; il ne leur a manqué que quelques touches de lavis de bistre, pour se transformer en dessins capitaux : telles qu'elles nous sont restées, elles suffisaient pour conserver à la mémoire du maître les lignes les plus nobles, des effets pleins de poésie et de grandeur. — Tantôt c'est un chemin descendant dans une vallée et qui rappelle celui qui conduit à l'Aqua-Acetosa; talus boisé à droite; à gauche, une maison près de laquelle s'élève un pin parasol; deux chevaux sont arrêtés au détour du chemin; groupe de maisons sur la colline

au second plan ; des monticules à l'horizon, à droite. — Tantôt c'est un fleuve courant entre des coteaux aux lignes sévères et simples. — Tantôt, à gauche, un groupe de maisons abritées par un côteau qui remonte vers la droite ; au second plan et assez rapprochées, des montagnes qui semblent celles de Tivoli. — Tantôt, une vallée au pied de montagnes ; terrains plats baignés vers la gauche par une rivière ; au second plan, à droite, côteaux boisés ; au second plan, à gauche, ligne de montagnes nues. — Tantôt, c'est une étude de paysage ; au premier plan, à gauche duquel est assis un artiste dessinant un mamelon couronné de trois arbres (pourquoi ne pourrait-on pas y reconnaître son beau-frère et compagnon d'études le Guaspre Dughet ?) — Tantôt enfin, c'est une ville antique juchée sur des rochers. Faut-il point y ajouter comme provenant sans doute des mêmes livres de notes du Poussin : Apollon et Diane perçant de leurs flèches les Niobides (plume et sanguine), que j'imagine être une copie d'après quelque pierre gravée (Coll. Julien Boilly) ; — les deux Sphynx d'après l'antique avec son inscription : *Innocuæ sunt, nec serunt ambages ;* — et la copie du bas-relief antique, femmes et enfants marchant vers la gauche ; — et les trois statues antiques sur une même feuille, deux hommes nus et une femme drapée ; — et le profil à la plume de la femme agenouillée dans la *Transfiguration* de Raphaël ? Reliques, je le veux bien, qui ont surtout leur valeur par la vénération due à l'homme. Mais combien ce grand carnet du Poussin devait offrir de pages souverainement intéressantes pour qu'on en détachât plus tard des feuilles empruntées même à ses visites aux catacombes, telles que le *Triclinio lunare detto Sigma,* où le maître se félicitait à bon droit, auprès de Chantelou, d'avoir trouvé un agencement nouveau de composition pour l'un de ses *Sacrements !* Le 30 mai 1644, il lui écrivait : « Je suis sur le point de vous commencer pour vous un second tableau de la Pénitense, où il y aura quelque chose de noueau ; particulièrement le *Triclinium lunaire,* qu'ils apeloient *Sigma,* y sera obserué pontuellement. » Notre curieux dessin qui a fourni ses documents au tableau de Chantelou a deux faces : sur l'une, six personnages sont assis et prennent leur agape à une table demi-circulaire, en avant de laquelle sont posés à terre quatre grands vases, et sur cette table sont inscrits les mots que Poussin signale à son ami : *Triclinio lunare detto Sigma.* Sur l'autre face, le dessin est plus chargé de détails : sept person-

nages, auxquels un serviteur, debout à droite, présente des pains, sont assis derrière une table, pareillement demi-circulaire, couverte de draperies, et chargée de cinq plats et d'une aiguière; sur le premier plan à terre sont posées les sept coupes et deux élégantes aiguières; à droite, derrière le serviteur, une croix surmontée du monogramme du Christ inséré dans une couronne; au-dessus et au-dessous du dessin, dont tous les détails sont soigneusement passés à la pointe comme pour en prendre un calque, Poussin a écrit lui-même de sa plus fine plume les deux lignes suivantes : *Agape id est diletto..... Altramente : Natalitie, funerali et connubiali. — Agape o conuito che si faceva nelli Natalitii o funerali, et Anniversarii di deffunti.*

Quand on étudie les dessins du Poussin, il faut bien reconnaître que d'aucuns diffèrent, notablement, en certains points de leur exécution, de ceux auxquels nous a habitué sa maturité. Ce sont d'abord plutôt des compositions que les croquis sans façon dont abonda sa période de Rome; et puis la plume n'est plus la même, ni le feuillé de pure convention des arbres, ni même les formes allongées et tout de pratique des têtes, des figures et des draperies improvisées en leur ensemble de premier jet; ce groupe de dessins dont je parle (le Louvre en possède, s'il m'en souvient, tous les amateurs en ont eu entre les mains), porte assez souvent, comme ici dans notre J.-C. au Jardin des Oliviers, auquel des Anges présentent la Croix et la coupe d'amertume, la signature singulière : *Posin,* quelque chose ressemblant fort à cette autre signature : *Nicolaus Pusin fecit,* infligée de vieille date par un Italien, ignorant de l'orthographe française, à la toile du *Martyre de Saint Érasme.* Ces compositions ne sont point d'ailleurs des œuvres de débutant; la plume est libre et sûre, l'invention correcte et abondante et parfois déjà d'une imagination charmante en son élégance juvénile, témoin notre Apollon jouant de la lyre et l'Amour l'imitant sur la panse d'une gourde. Je ne m'étonnerais pas que le Cavalier Marin eût vu cela et n'eût emporté en Italie quelque paquet de tels dessins que son protégé de Paris exécutait d'abondance sous ses yeux avec sa *furia di diavolo.* Peu à peu, il est vrai, le jeune homme des Andelys s'est développé et l'on trouve d'un même faire, mais déjà plus mûr, des compositions plus compliquées et plus savantes appropriées à des projets d'importants tableaux, tels que la Présentation de l'Enfant Jésus au Temple, sujet traité si brillamment par Quintin Warin, son maître. Elles

sont entendues, comme ordonnance, en homme qui n'a quasi rien à apprendre, rien, si ce n'est ce qu'il a résolu de bonne heure de trouver en Italie, le caractère, l'expression, la simplicité robuste, et ce qu'enseignent à chaque pas de Rome les ruines sublimes de l'art antique. Cependant il a déjà le pressentiment de ce qu'il pourra emprunter à la tradition des Bolonais de Rome, à en juger par ses deux *Présentations,* car nous en possédons deux d'arrangement quelque peu différent, les deux gardant toutefois un aspect français non méconnaissable. Dans la première, venue à M. Reiset dans le bloc de la collection du général Griois, la Vierge et saint Joseph, à l'entrée du Temple, présentent l'Enfant Jésus au Grand-Prêtre qui, au-dessous de la colombe lumineuse, s'incline les mains croisées sur la poitrine et est soutenu par deux lévites ; à gauche, l'un des assistants porte en une corbeille les deux colombes qui vont être offertes pour la purification de la Vierge. Entre le Grand-Prêtre et saint Joseph, Anne la prophétesse agenouillée dans l'admiration de l'Enfant. Sur le premier plan, une femme assise à terre est caressée par ses deux enfants ; à la plume, lavé de bistre, et cette plume et ce lavis sont bien les mêmes que nous retrouverons désormais et jusqu'au bout instruments d'habitude des dessins du Poussin : même précision, même fermeté. Dans la seconde *Présentation,* d'une plume un peu moins nette et d'un bistre moins chaud, — celle-ci porte la marque du cabinet Crozat, — les personnages se massent autrement et dans un cadre de proportion plus élancée : au milieu du premier plan, en avant des degrés du Temple, sous le portique duquel montent et s'agitent diverses figures, la Vierge debout et tenant l'Enfant, saint Joseph, derrière elle, portant les colombes qu'il remet à l'un des lévites, présentent Jésus au Grand-Prêtre, lequel s'incline soutenu par deux lévites comme dans l'autre conception du même sujet ; à droite du premier plan, la prophétesse Anne agenouillée dans un profond recueillement ; au-dessus de la scène et cachant les hauteurs de la colonnade, ce n'est point le Saint-Esprit que l'on voit planant, mais un groupe d'anges portés par des nuages. Comment vous dirai-je cela ? Dans le premier dessin, je reconnais déjà les procédés coutumiers dont le maître, pour exprimer sa pensée hâtive ou recueillir ses études, va user avec assurance; dans le second, d'une facture, ce jour-là, un peu hésitante, j'entrevois un certain style qui n'a rien de commun, ni

avec celui démodé de Fontainebleau, ni avec celui de Vouet et de son école, mais le goût noble et sobre de Rome, dont il s'est pénétré de prime abord. Bien armé, il va marcher vite, et ce n'est point l'adresse qui va manquer à cette main de trente ans. J'en ai là, pour preuve, le joli et preste croquis aux formes sveltes, de Calypso entourée de ses nymphes, s'avançant au-devant d'Ulysse et de son compagnon, que Desperret avait recueilli de la collection Vien. Il dut traiter plus d'une fois le thême des travaux d'Hercule, et je croirais plus sûrement de sa jeunesse que de l'âge mûr où il préparait la décoration de la grande galerie du Louvre, cet Hercule brûlant de sa torche les têtes de l'Hydre de Lerne. Mais les toilettes et les repos de Vénus, et Atalante blessant le sanglier de Calydon, vont foisonner, jusqu'au jour où, en pleine possession de ses forces, il va aborder et préparer dans de grasses ébauches à la plume, les grandes compositions de ses Moïse, tels que notre Moïse frappant le rocher, et les Israélites recueillant la manne; et de ce jour il est entré dans la renommée, que nul ne lui conteste plus, et sa gloire va remonter de Rome jusqu'à Paris. J'ai voulu toutefois signaler dans une longue parenthèse, cette catégorie singulière de dessins qui ont préoccupé les amateurs, et qui, depuis la perte du tableau de la *Mort de la Vierge*, disparu de Notre-Dame de Paris à la suite de la Révolution, sont les seuls témoins de quelque certitude qui puissent nous donner idée de la première manière de Nicolas Poussin. Il ne serait peut-être pas impossible, d'ailleurs, d'avoir le dernier mot de ce mystère, et ce serait à Rome qu'il le faudrait chercher. Souvenez-vous de ce que Félibien raconte : « Le Cavalier Marin lui donna un logement pour travailler, admirant combien il avait l'imagination vive et une facilité à exécuter ses pensées. C'était une grande satisfaction au Marin d'avoir sa compagnie parce que ses indispositions l'obligeant souvent à garder le lit, ou à demeurer au logis, il voyait pendant ce temps-là représenter quelques-unes de ses inventions poétiques, dont le Poussin prenait plaisir de faire des dessins, particulièrement des sujets tirés de son poème d'Adonis. J'en ai vu quelques-uns à Rome chez MM. Maximi qui les conservaient soigneusement parmi plusieurs autres de sa main ». Où est allée la bibliothèque de la maison Massimi ? C'est de ce côté qu'il faut pousser l'enquête ; j'imagine qu'on rencontrerait là quelques dessins proches parents de nos *Posin*.

Voilà ce qu'avec force patience et longueur de temps, de 1845 à 1875, en rôdant le long des quais, du Pont-Royal au Pont Saint-Michel et de la place du Carrousel à la rue des Jeûneurs et à la rue Drouot, du boulevard Montparnasse à la place Pigalle, en feuilletant les cartons de tous les marchands d'images, côte à côte d'amateurs rivaux, alors nombreux et pleins de zèle, ou dans les ventes quasi-quotidiennes, on pouvait recueillir de compositions, de croquis et d'études du Poussin, — du Poussin et de tous nos chers maîtres français, dont les plus graves (je ne citerai que Lesueur) n'étaient pas cotés le plus cher, par des connaisseurs encore peu friands de notre école et qu'il fallait démêler à travers des fatras innommés de toutes les écoles, survivants aux collections tant dispersées du siècle passé. Je me suis fait cahin caha ce dossier du Poussin, en le complétant par quelques bonnes sanguines de Gaspard Dughet, dont l'une porte la marque de Mariette et une autre, les petits numéros de Crozat ; j'y ai ajouté un dessin capital et de toute rareté de P. Le Tellier, de Vernon, cousin de Jean Le Tellier, l'héritier de notre Nicolas; dessin plus intéressant à coup sûr, et plus intelligent comme art, que ses très estimables tableaux du musée de Rouen ; et je crois, en bonne conscience, qu'au point de vue de l'histoire du grand peintre, il ne manque pas grand chose à la curiosité de cet ensemble, ayant pu y joindre, grâce à M. Reiset, le portrait du Poussin lui-même, une copie certainement dessinée de son vivant du fameux portrait de profil tant discuté de Poussin jeune, gravé par Ferdinand, et que Mariette attribuait au Valentin. Cette copie aux trois crayons, d'une large exécution souple, grasse et solide et enfermée à mi-corps dans un cadre aux simples et robustes ornements, me paraît d'une main non pas française, mais flamande, pays des Ferdinand, ou allemande, pays de Sandrart, qui a introduit ce portrait dans son livre. En tout cas notre dessin a appartenu aux collections anglaises de Richardson et de Charles Rogers.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(A suivre).





QUELQUES ARTISTES DE CE TEMPS[1]

V

HENRI RIVIÈRE



N ce temps-là, — c'était une dizaine d'années après la guerre, — le Romantisme était bien passé de mode, l'école qui aspirait à le remplacer ayant décrété par la voix de son chef que la République serait naturaliste, ou qu'elle ne serait pas. Elle le fut terriblement; la plupart des jeunes gens de l'époque firent chorus, chacun trouvant facile et avantageux de faire son petit bout d'étude malveillante sur autrui : avantageux, puisque le document humain était d'un placement rapide ; facile, comme le prouve la cohue des littérateurs de cette école, si nombreux qu'ils en vinrent à se disputer âprement l'attention du public et qu'il fallut bientôt que les plus avisés cherchâssent le scandale pour être remarqués.

Cependant, cette nourriture intellectuelle un peu grosse ne pouvait convenir à tous les esprits, les artistes particulièrement s'en montrèrent dégoûtés; chez la plupart persistait un faible pour l'invention, la fantaisie, certaine prédilection pour *l'autrefois* et pour l'exotisme qui en faisait des romantiques arriérés, mais tenaces. Précisément, à cette même époque, on découvrait le japonisme, et l'influence du joli art, léger, spirituel et si clair de nos amis d'Extrême-Orient était sur le nôtre équivalente à celle

[1] Voir l'*Artiste* de janvier, février, mars et avril derniers.

de la chinoiserie sur les artistes de la Régence, écœurés des lourdeurs du XVIIe siècle. L'art français, qui une fois déjà s'était inspiré de la rêverie orientale pour inventer la Fête galante, le Rocaille et le Rococo, pouvait espérer encore grand profit de la leçon des maîtres japonais, combien supérieurs aux Chinois de paravent dont s'amusaient nos bisaïeux !

De même, dans le mobilier, la recherche du meuble ancien commençait à prévaloir, et les reliques d'un temps plus soucieux que le nôtre du plaisir des yeux étaient assez suggestives pour distraire un peu l'esprit de la contemplation attristée des ternes réalités.

Un jour, le Romantisme, que l'on croyait mort, réapparut tout à coup au milieu de la foule vêtue de noir, et qui porte le deuil des pompes éclatantes d'autrefois ; il réapparut avec son manteau couleur de muraille, sa plume rouge et sa grande épée, et son feutre rabattu cachait la barbe rousse et les moustaches de chat de Monseigneur Rodolphe Salis, gentilhomme cabaretier ; et il était si bien oublié, ce Romantisme, qu'il parut chose toute nouvelle, et que l'idée ne vint à personne de le traiter de masque suranné. Ce fut la fortune de Salis de comprendre qu'un peu de fantaisie serait bien reçue du public français : il ouvrit son cabaret du *Chat noir* et permit aux imaginatifs de se réunir et de se concerter pour la renaissance de quelques-unes des vertus les plus oubliées de l'esprit national, notamment l'esprit, la grâce, la gaîté, la clarté.

Nulle gêne pour l'esprit, dans les réunions de ces jeunes gens : ce fut longtemps le seul endroit de Paris où la recherche de la nouveauté ne fût pas interdite ; bien au contraire, nul ne pouvait prétendre à l'estime de ses confrères s'il n'apportait une note personnelle : le phénomène mérite d'être noté à cause de sa grande rareté. Il dura peu, — car la trentième année, qui allait sonner pour la plupart, brouille bien des camaraderies, — mais assez cependant pour aider au développement de cet art fantaisiste dont Willette a donné la formule un des premiers, délicieux mélange de poésie et de peinture, et qui se rattache glorieusement à la tradition de nos maîtres du siècle dernier, de ces « petits maîtres », comme les appelaient les critiques du temps de Charles Blanc, qui sont devenus pour nous les grands peintres français.

L'influence de Willette sur les jeunes artistes de ce temps fut considérable, — nous nous réservons de l'étudier longuement, —

mais Willette quitta de bonne heure le *Chat noir*, et, à dater de ce moment, l'impulsion artistique, dans le cénacle de la rue Victor Massé, vint tout entière de Rivière, l'inventeur de ces étonnantes ombres qui ont amusé le monde entier, le créateur de ces bois en couleur dont les amateurs avisés se disputent les rares exemplaires, le peintre dont ceux qui prévoient les gloires futures attendent les grandes œuvres prochaines.

Rivière était presque un enfant quand il vint au *Chat noir*, mais c'était un caractère déjà, et d'une trempe tellement solide que rien ne put l'entraîner sur la pente de la bohême où tant d'autres glissèrent. Pendant que d'aucuns se laissaient aller à parler leur art devant le cercle complaisant des camarades, dans l'engourdissement des après-midi de café, Rivière n'avait souci que de travailler et de parfaire peu à peu, dans la fréquentation des esprits ingénieux qui l'entouraient, sa merveilleuse éducation de peintre-poète.

C'est là un point sur lequel nous voudrions insister, car nous ne trouverons jamais un meilleur exemple pour faire sentir une fois de plus la différence qu'il y a entre le fantaisiste et le peintre de métier. Ce dernier se contente le plus souvent d'exploiter la petite spécialité qu'il se propose d'écouler, sa vie durant, comme un fabricant son produit : M. Henner, par exemple, fait la femme nue et rousse sur fond brun et bleu, M. Detaille, le petit soldat, et jamais il n'est venu à la pensée de M. Henner de peindre un petit soldat, pas plus qu'il n'est venu à la pensée de M. Detaille de peindre une femme nue. Malgré toute l'estime qu'on peut avoir pour l'habileté de ces maîtres, il faut bien reconnaître que leur manière de produire n'exigerait ni un esprit bien cultivé, ni une âme bien sensible. D'autres mourraient d'ennui avant d'avoir achevé le centième cuirassier ou la millième femme nue, et nous pensons que Rivière est de ceux-là, car il n'a jamais pris soin que de promener son esprit au hasard du monde plastique et intellectuel, avide de faire jaillir de toutes les choses qui lui semblent belles la forte et simple poésie qu'il préfère. Au courant de ces promenades, il a appris son métier de peintre et *toutes les spécialités,* et s'il ne peint pas uniquement les arbres, qu'il connaît si bien, ou la mer, ou les rues de Paris, ou les contemporains, ou les Grecs, ou les Romains, etc., c'est que la prison dorée où tant de gens rêvent de se faire enfermer par les amateurs et les critiques

lui fait horreur; il faut l'en féliciter chaudement, car c'est une des tristes manies de ce temps, celle de l'étiquette du spécialiste, et l'artiste, sous peine d'être accusé de servilité, doit maintenir son droit de voir à travers son rêve tel côté de la nature qui lui plaît pour le moment, selon son caprice souverain de poète.

Les maîtres de Rivière ? Les Japonais, et beaucoup aussi les premiers artistes : les Égyptiens, les Grecs et les primitifs. Son esprit devait les lui faire choisir, car il est fait de simplicité grave et d'amour passionné de la nature, et c'est sa tendance continuelle de faire ressortir en tout *le caractère* par un travail absolument synthétique : les choses valent pour lui selon ce qu'elles expriment,



LA MARCHE A L'ÉTOILE : LES BERGERS

Dessin d'Henri Rivière

et jamais ne l'ont tenté les recherches de trompe-l'œil où se réjouissent les peintres de morceau. Les Japonais lui ont appris le dessin et la couleur, leur trait simple qui encercle la forme avec une probité rigoureuse, et leur assemblage des teintes à ce point raisonné et conforme aux lois naturelles qu'ils peuvent se permettre toutes les audaces ; les artistes des époques de foi, païenne et chrétienne, lui ont donné quelque chose de leur âme mystique qui se plaisait aux symboles et se mêlait avec ferveur au cantique des êtres et des choses, chanson païenne, chanson chrétienne, vieilles chansons qui ont consolé l'humanité jusqu'à l'époque de la Renaissance, jusqu'à la perte de toute foi.

Voilà de bien grands mots pour en arriver à parler d'ombres et d'estampes, semblerait-il ; cependant nous devons supposer au lecteur cette parfaite liberté d'esprit qui permet de reconnaître les

belles choses où elles se trouvent, sans antique parti-pris de croire que c'est à l'Académie qu'il faut chercher les grands écrivains, comme à l'Institut les grands peintres : l'état actuel de notre civilisation utilitaire et politiqueuse le veut ainsi, les bons essais d'art sont tentés dans les petits coins, avec de petits moyens. C'est à ceux qui s'y intéressent encore à les y aller chercher et à les présenter à la foule avec les explications nécessaires pour la hausser à leur compréhension. Il faut lui dire que peu de pièces des grands théâtres subventionnés ont eu la valeur lyrique et décorative des mystères, des épopées et des pièces philosophiques du *Chat noir*. *La Marche à l'Étoile*, *Sainte-Geneviève*, *l'Épopée*, *Ailleurs* n'ont



LA TENTATION DE SAINT ANTOINE : CORTÈGE DE LA REINE DE SABA
Dessin d'Henri Rivière

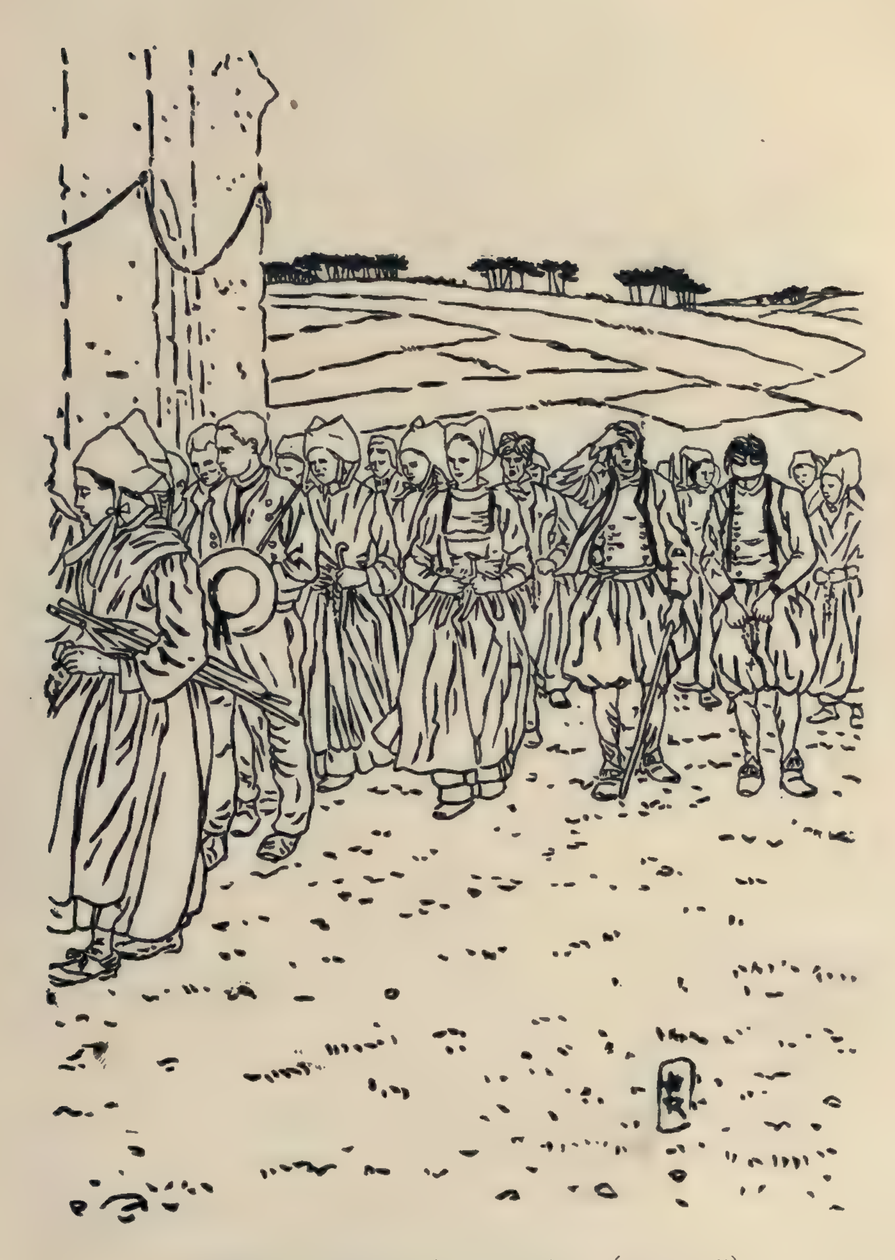
été appréciés que par un très petit nombre ; peut-être est-ce la faute de la critique qui n'a pas su jouer son rôle de chef de claque.

Ce fut Rivière qui créa le théâtre des ombres : importées en France à la fin du siècle dernier, elles avaient paru bonnes tout au plus pour amuser les enfants, sous leurs formes primitives de petits morceaux de carton découpés, qui se silhouettaient en noir sur la toile éclairée. Rivière comprit tout de suite le parti qu'il pourrait tirer de la lumière, puisqu'il ne tiendrait qu'à lui de la faire collaborer à l'effet des tableaux en couleur qu'il projetait. Les vitraux des églises durent l'inspirer, les brillants vitraux avec lesquels aucune peinture ne peut rivaliser ; mais ce n'était pas une petite affaire que d'arriver, sans initiateurs, et avec les faibles res-

sources d'un cabaret, à la réalisation de son rêve. Peu à peu, cependant, le théâtre fut installé, marchant de progrès en progrès depuis *l'Épopée,* dont Caran d'Ache dessina les personnages et les décors, mais que Rivière mit en scène avec une ingéniosité merveilleuse, jusqu'à *Héro et Léandre,* la dernière et la plus complète des pièces du *Chat noir,* le dernier mot de l'ombre en couleur. Il faut avoir vu quelques-uns de ces décors, ceux de *Héro* ou de *Sainte-Geneviève,* par exemple, pour se rendre compte de l'effet puissant qu'ils produisent sur le spectateur. Ce n'est pas sans intention que nous parlions plus haut des vitraux religieux : supposez un moment qu'assis dans la crypte toute noire d'une vieille église, vous avez les yeux fixés sur un ancien vitrail de la bonne époque : par un miracle, sur les fonds de ciel, de terrain, de mer, d'arbres lointains, les personnages commencent à se mouvoir avec une lenteur sacrée : mais voici qu'ils revivent leur vie légendaire, qu'ils accomplissent les hauts faits qui les ont rendus célèbres ; bien plus ! ils parlent, ils chantent, l'orgue ou les instruments les accompagnent, soulignent leurs discours et leurs gestes, dévoilent les sentiments de leur âme... ! L'impression qu'on éprouve au théâtre de Rivière est analogue à celle que donnerait un tel mirage.

Ou bien encore vous vous promenez dans la campagne, le soleil couché, quand toutes les choses se découpent vivement sur la lumière encore éblouissante au bas de l'horizon. Des paysans passent au loin, profilés avec netteté, simplifiés, grandis, élevés au style par la sobre indication de leur masse ; ils ne donnent à voir que leur geste, l'expression de leur lassitude ou de la hâte qu'ils ont de regagner le foyer ; voilà un effet puissant et poétique que les ombres de Rivière peuvent rendre avec intensité, en luttant de force lyrique avec la nature elle-même. Ses ciels, par exemple, obtenus par d'adroites combinaisons de verres peints et de gazes que la lumière traverse, ont une profondeur et des éclats de couleur que la peinture ne saurait atteindre. Le découpage de zinc lui-même, selon que Rivière l'approche ou l'éloigne de la toile, donne des premiers plans opaques ou si doucement irisés de lumière que la perspective peut graduer, comme dans la réalité, ses valeurs les plus délicates.

Il fallait, pour que ses tableaux fussent parfaits, que le peintre étudiât surtout les choses qui prennent le plus d'importance dans



LE PARDON DE SAINTE-ANNE-LA-PALUD (FRAGMENT)
Dessin d'Henri Rivière

l'ombre : les arbres, les nuages, la mer, les rochers. Rivière n'y a pas manqué : tous les ans il se sauve pendant quatre mois dans un coin de Bretagne pour regarder à loisir ses modèles préférés.

Nous ne croyons pas qu'aucun paysagiste connaisse *l'arbre* aussi bien que lui ; il en a étudié longuement les essences, la forme, le feuillage. Les peintres de marine apprendraient bien des choses à feuilleter ses études de vagues, les mouvements de l'eau surpris, par un œil singulièrement observateur, à toutes les secondes du flux et du reflux, sous les caprices si variés de la rose des vents. Turner n'a pas regardé le ciel avec une plus religieuse attention et noté plus assidûment les nuances fines que revêt la troupe des nuées en ses insensibles transformations, et Rivière est sûrement parvenu à comprendre jusqu'au pourquoi de l'amoncellement des roches marines, dont le chaos semble dû au hasard, mais qui s'entassent cependant suivant des lois implacables que l'observation patiente peut connaître peu à peu.

Cette observation est la qualité maîtresse de Rivière ; il en doit la méthode à la fréquentation constante des artistes japonais, dont les procédés sont si différents des nôtres. Les Japonais n'admettent pas ce trompe-l'œil dont nous parlions tout à l'heure, ils ne cherchent jamais à rendre la complexité avec laquelle la nature s'offre à nous ; ils préfèrent simplifier, en ne retenant au bout de leur pinceau que les lignes principales et caractéristiques ; de même, pour la couleur, ils procèdent généralement par teintes plates, franches ou rabattues, de façon que l'œil soit impressionné simplement. Quant au modelé, au clair-obscur, il ne s'en occupent que secondairement, en décorateurs qui estiment le but atteint s'ils ont satisfait le regard par la fraîcheur et la véracité de leur composition.

Nous n'entendons pas dire que cette formule d'art soit supérieure à la nôtre, ni même la mettre en parallèle, mais cela n'empêche pas son intérêt : le Japonais travaille en poète, ne donne que des choses élues, chères à sa pensée, et le goût sobre et délicat avec lequel il les énonce nous a récemment séduits à ce point que, depuis vingt ans, ce n'est plus de Rome, mais de Tokio que nous vient la lumière. Étudier les Japonais, cela paraissait pour nous autres, Européens raffinés, retourner à l'école, aux premiers principes : les impressionnistes ont eu raison cependant de ne pas dédaigner de le faire, car notre peinture, qui se perdait dans les

ombres rousses de Couture ou de Robert-Fleury, s'en est trouvée subitement éclaircie et a ressaisi ce qui allait lui manquer, la simplicité et la vérité. Rivière est là encore pour nous prouver l'excellence de l'enseignement des Japonais : — demandons qu'il soit nommé directeur d'une fondation nouvelle, *l'École de France à Tokio !*

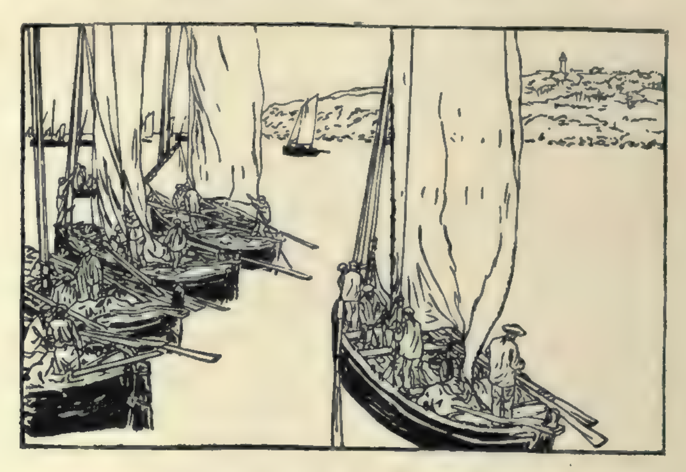
Cela amène à penser que, depuis quelques mois, les journalistes imaginatifs s'amusent à nous faire peur d'une invasion des Japonais, sans faire cette remarque qu'ils nous ont déjà un peu conquis par leur art.

Les pièces principales que Rivière a données, dans son théâtre d'ombres, sont : *la Tentation de saint Antoine, la Marche à l'Étoile, Phryné, Ailleurs, Héro et Léandre.* L'*Enfant prodigue* est en préparation. La *Tentation* passa quelque peu inaperçue, malgré les beautés qu'elle renferme ; nous nous rappelons cependant l'impression du public à la vue du fruste et puissant tableau qui représente saint Antoine à genoux, priant dans le désert au pied de sa croix de bois. Un sort meilleur attendait la *Marche à l'Étoile,* qui n'a pour ainsi dire pas quitté l'affiche depuis plusieurs années, la grâce et la naïveté de ce mystère ayant su toucher le public, et l'on peut dire que sa renommée a dépassé le *Chat noir,* car la pièce, éditée en album avec les dessins de Rivière et la musique de Fragerolle, a été vendue par milliers d'exemplaires, et *dans tous les couvents de France.*

..... Sur un fond bleu semé d'étoiles, passent les bergers, le regard levé vers celle qui, plus brillante, les conduit à la Crèche : passent les soldats, les lépreux, les esclaves, passent les femmes, drapées dans leurs voiles de lin, les rois mages, les pêcheurs, et, la lente procession terminée, de ces silhouettes qui semblent vivre d'une vie surnaturelle, tant leur geste est naïf et précis, leur allure conforme à l'esprit du mystère, voici la Crèche, dans une étable à claire-voie qui est une neuve trouvaille d'artiste, — après tant d'étables figurées par l'art religieux depuis dix-huit cents ans. Jésus, entre la Vierge et Joseph, le bœuf et l'âne, y est couché, auréolé d'une vive lueur dont l'effet est une des merveilles de la mise en scène de Rivière, en son minuscule théâtre. Les bergers, les mages, les soldats, les lépreux, les femmes, les pêcheurs se rassemblent pour l'adoration, et, leur cantique achevé, la pièce

finit par une vision terrible du Golgotha futur. Jésus en croix expire sous un ciel livide qui s'illumine au moment de la mort du Dieu et se peuple de cohortes d'anges aux ailes irisées. Il faut voir la pièce ou feuilleter l'album pour apprécier le goût exquis, la science profonde qui ont présidé au choix des costumes, des types, au groupement des personnages ; Gautier et Flaubert eussent frémi d'aise devant ces parfaites reconstitutions.

Cependant cette pièce si réussie semble maintenant à son auteur d'une initiale naïveté ; c'est que bien d'autres fêtes nous attendaient dans *Phryné* et dans les pièces suivantes. Ce fut un enthousiasme quand, le soir de la première de *Phryné,* la toile se leva sur la



DÉPART POUR LA PÊCHE A TRÉBOUL

Dessin d'Henri Rivière

campagne athénienne, où le poète chante sous les lauriers roses, pendant que le jour s'éteint et que la lune se lève. Rivière avait trouvé le moyen de lutter avec la nature et de rendre en toute leur intense mélancolie les teintes indéfinissables du couchant. Un nouvel art était né, de peindre *avec de la lumière,* et quelques-uns pressentirent qu'il y avait maintenant autre chose à faire au théâtre que le décor peint au balai et faiblement éclairé par des herses surannées.

Ailleurs marque pour nous l'époque ou Rivière est arrivé à la pleine possession de ses moyens scéniques. La pièce de Maurice Donnay, dont on n'a pas assez loué la haute portée ironique et philosophique, lui fournit matière aux plus riches imaginations décoratives. Rappelons le tableau du début, le *Pont des Arts,* et la fuite de nuées qui accompagnait si joliment la chanson du poète:

Quand les doux parfums du soir,
Comme d'un sombre encensoir,
Montent de la terre brune,
Nous regardons en rêvant
Les nuages que le vent
Fait passer devant la lune.....

A la dernière strophe :

..... Les poètes vont rêvant,
Les nuages vont crevant,
Les averses lunatiques
Nous percent de part en part,
Et c'est bien fait pour nous, car
Nous ne sommes pas pratiques.



RETOUR DE LA PÊCHE A TRÉBOUL
Dessin d'Henri Rivière

le ciel s'obscurcissait tout d'un coup et des rafales tombaient, donnant la sensation des rapides giboulées d'été.

D'autres décors étaient d'un charme équivalent : le temple de l'*Éros vanné,* dont la fine silhouette, parmi les cyprès, sous un ciel gris perle et mauve, avait une grâce grecque d'une étrange saveur, et le *Chevet de Notre-Dame,* si harmonieusement ouaté de brumes légères.

Le décor de Rivière n'est jamais banal : son pinceau peut illustrer les plus spécieuses arabesques d'un esprit tel que celui de Donnay, le plus élégant qui soit en ce temps : sans le moindre effort, il marche de pair avec lui, et la poésie de son dessin est sœur de la muse lyrique du poète ; nous sommes sûr que Donnay ne nous démentira pas.

Ailleurs est un des plus beaux et des plus légitimes succès du *Chat noir*. *Sainte Geneviève* fut moins bien comprise, la musique de Léopold Dauphin n'étant pas, — par bonheur, — à la portée de tout le monde. Quelles jolies scènes champêtres cependant et quelles belles reconstitutions de l'époque des invasions barbares ! La manière de Rivière s'était épurée dans le sens de la simplification des lignes, et les figures qu'il avait dessinées pour cet oratorio étaient du style le plus austère. Cependant, — et à cause de cela peut-être, — la pièce ne retrouva pas le succès de la *Marche à l'Étoile*.

Héro et Léandre est la dernière des pièces dont nous pouvons parler (l'*Enfant prodigue* étant encore à l'étude); ce fut le plus grand succès de peintre de Rivière : toutes les fois que la toile se levait sur une nouvelle scène, les applaudissements éclataient, sincères et enthousiastes : c'est que la poésie marine y chantait en des scènes d'une composition si large et si précise que les spectateurs étaient gagnés à leur insu et communiaient un peu avec le peintre en cette religion de la Mer qui n'a pas de dévot plus fervent.

Il est toujours bon de constater le pouvoir de la sincérité sur le public, si égaré que son goût puisse être par les ruses réclamistes des habiles. Voici un artiste qui ne se soucie que de son art et qui ignore parfaitement les *moyens de parvenir* de notre temps : il étudie la nature à sa manière, crée pour rendre ses impressions un art tout nouveau et se contente, pour présenter son ouvrage, d'un coin de café, par lui improvisé en façon de théâtre (Shakespeare ne jouait-il pas dans une grange ?) et cela suffit pour que les gens capables de se plaire à ses rêves viennent en foule ; sa légitime réputation se forme peu à peu, plus solide que celles que fait surgir le coup de tam-tam frappé au moment opportun par l'un des découvreurs de phénomènes à la mode. Le théâtre de Rivière est connu maintenant, et c'est une fête pour les délicats que la première d'une de ses pièces. Jules Lemaître et Arsène Alexandre ont beaucoup contribué à établir cette notoriété, il faut leur en savoir gré. Quant à Francisque Sarcey, il est encore persuadé qu'on lui montre la lanterne magique, comme quand il était petit enfant, le côté plastique du théâtre lui échappant tout à fait. Et cela n'est pas extraordinaire : il y a tant de gens, même parmi les lettrés, qui n'ont jamais rien regardé, au sens intelligent du mot.



BOIS DE PINS A KÉRIÉRÉ

Dessin d'Henri Rivière

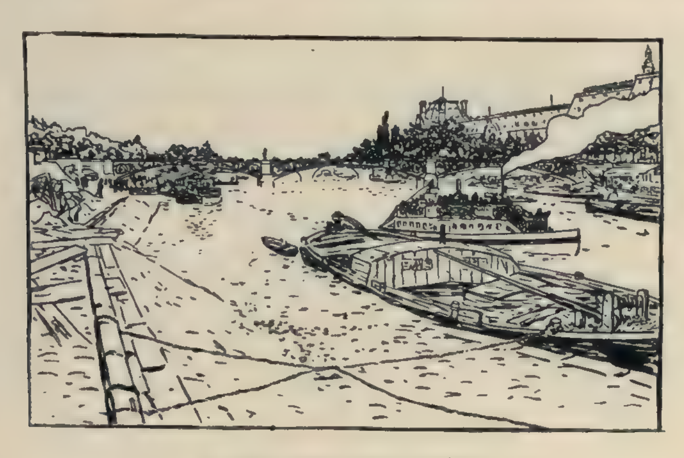
Il faut croire que cette atrophie du sens de la vue est très répandue, car il est étonnant qu'aucun directeur de théâtre, hormis Antoine, n'ait fait de commandes à Rivière : les décors du *Beau soir* et de *Poète et Financier,* de Maurice Vaucaire, représentés par le Théâtre-Libre, eussent dû les y inciter. Ils n'auraient qu'à gagner à mettre en œuvre les idées du jeune peintre, que double le plus ingénieux des décorateurs. Elles sont pratiques avant tout, ces idées, car il a fait ses trouvailles dans son propre théâtre, à ses dépens, et il n'aurait qu'à agrandir son échelle pour établir du premier coup une machinerie toute nouvelle, combien plus simple et plus rationnelle que celle à nous léguée par nos grands-pères ! Des dégagements deux fois plus grands, la suppression des coulisses, une scène plus petite, telles sont les formules du théâtre de l'avenir. Moyennant ces changements, le spectateur pourrait promener librement ses yeux sur l'infini, s'il plaisait à la fantaisie du poète de le lui montrer. Mais la routine est là pour barrer toutes les voies nouvelles, aussi voit-on à l'Opéra, par exemple, des femmes passer au lointain sur des chevaux de bois ornés de vraies crinières, — que le vent ne soulève pas du tout, — alors que l'emploi de grandes ombres eût pu donner facilement et sans frais la plus fantastique et la plus vertigineuse des chevauchées.

En attendant l'heure, — prochaine, espérons-le, — où Rivière pourra nous donner les décors grandioses qu'il rêve pour des opéras tels que ceux de Wagner, amusons-nous à feuilleter les séries de gravures en couleur dont nous parlions au début de cet article et par lesquelles il a appliqué aux choses de notre pays les procédés si ingénieux et si artistes des Japonais.

Voici comment procède Rivière : son motif dessiné et peint en une aquarelle très poussée, il relève le trait qui formera la base de l'estampe, en écartant tout détail inutile qui pourrait nuire au sens général de sa composition : ce trait, il le grave *lui-même,* au couteau, sur des planches de bois dur. La même simplicité préside au choix des couleurs, qui cependant exigent souvent jusqu'à dix, douze, quinze planches gravées, dont les teintes se superposeront, patiemment, grâce à un repérage ingénieux, jusqu'au complet achèvement de l'image. Et c'est Rivière *lui-même qui tire toutes ses épreuves*, travail colossal et minutieux, qui ne peut être fait que par lui et avec les encres qu'il a inventées ou retrouvées en étudiant les procédés japonais. On s'explique maintenant pourquoi chacune

de ses épreuves prend tant de valeur, et pourquoi il se fixe d'ordinaire au chiffre extrême de vingt-cinq épreuves. Ce sont, en réalité, vingt-cinq originaux qui surpassent de beaucoup les aquarelles elles mêmes à cause de la pureté des dégradés, de la netteté du trait, de la matité douce et transparente des couleurs faisant corps avec le papier du Japon.

Il y a quelques années à peine que Rivière a commencé ses séries de gravures en couleur, et déjà leur nombre est considérable. Sur les cent planches que doivent comprendre les *Paysages bretons,* cinquante environ sont terminées. La série des *Vagues,* qui doit être de trentre-trois planches, en compte déjà quatorze. Les *Trente-six vues de la Tour Eiffel* sont dix jusqu'à ce jour. *La Seine* est



LE PONT DES SAINTS-PÈRES
Dessin d'Henri Rivière

moins avancée, elle ne compte que deux ou trois planches sur cinquante. Mais nous ne parlons dans cette énumération que des estampes gravées, car presque toutes les aquarelles originales sont terminées dans les quatre séries.

La série des *Paysages bretons* comprend trois grandes compositions en plusieurs feuilles : le *Pardon de Sainte-Anne-la-Palud,* terminé, la *Foire de Morlaix* et la *Bénédiction de la mer,* en préparation.

Le *Pardon de Sainte-Anne* est jusqu'à présent la pièce la plus importante qu'ait gravée Rivière, et c'est une des plus belles, cette page où la Bretagne semble évoquée dans son caractère sauvage, triste et religieux, que réveillent seules les broderies barbares des corsages et gilets. Comment ! si près de nous, à une journée de

chemin de fer, ce pays aussi intéressant, aussi étranger que les steppes du Turkestan ! L'action platement unificatrice des chemins de fer n'est donc pas si rapide qu'on le croit, et nous avons, pour jusqu'à la fin de notre vie, la facilité de nous sauver de Paris tous les ans, comme Rivière, pour vivre d'une vie d'autrefois sur cette terre arriérée, dont la fruste et puissante nature peut inspirer les artistes dans le sens du style sévère et tranquille.

La teinte générale de la planche est grise, d'un gris vert qui dans le ciel se colore de nuances violettes ; il est triste, ce ciel, tel que le comprend la foi bretonne, toujours inclinée sous la colère céleste, et il promène la menace de ses nuées sur les champs pleins de promesses : il faut, par l'intercession de sainte Anne, apaiser le Dieu terrible qui fait les orages et les maladies, c'est pour cela que cette foule suppliante tourne lentement autour de l'église ; les uns sont à genoux, les autres pieds nus ; il y en a qui portent de gros cierges : ce sont des matelots, des cultivateurs, des femmes, des enfants, ce sont surtout des mendiants, des estropiés, troupe hideuse qui en Bretagne est de toutes les fêtes religieuses et qui par sa présence symbolise la misère, la pauvreté, la souffrance, tout ce que Dieu écartera de vous peut-être si votre prière est bien fervente. Tristan Corbière, un poète breton trop ignoré, a récité en beaux vers, avec les pélerins, la prière du pardon de Sainte-Anne :

..... Reprends dans leur chemise blanche
Les petits qui sont en langueur,
Rappelle à l'éternel dimanche
Les vieux qui traînent en longueur.

Prends pitié de la fille mère,
Du petit au bord du chemin ;
Si quelqu'un leur jette la pierre,
Que la pierre se change en pain.....

Rivière a donné la forte impression de cette scène ; c'est la vérité rendue par un peintre plein de conscience, c'est aussi la foi religieuse du pays exprimée par un poète plein de pitié pour ces pauvres gens qui si naïvement se figurent la sainte penchée au bord du ciel, attentive à recueillir leurs plaintes. Il nous semble que quiconque a vu cette image connaît un peu mieux l'âme bretonne.

Austère et mélancolique, c'est ainsi que Rivière voit ce pays qu'il aime : il n'aurait pas de goût pour étudier le côté beuverie, la noce grossière des « assemblées », le côté grotesque qui amu-

serait Lautrec, ou le côté souriant que cherchaient les gens de 1840, Nanteuil par exemple ; la grâce, quand il la peint, est une grâce sévère et fine, et qui rappelle les galbes purs et ingénus des vierges de Botticelli. Voyez cette planche, les *Vanneuses à Loguivy:* sur un ciel dont le soir colore les nuages de violet et d'orangé, deux Bretonnes vannent, le vent léger fait envoler la bourre ; les silhouettes sont délicieuses de réalité épurée par le style, et les plis des vêtements grossiers n'ont que de belles lignes sobres de la plus grande allure ; au loin, sur la lande fruste, une procession de pins semble se mouvoir lentement. Cette autre : le *Lavoir à*



LE BAS-MEUDON
Dessin d'Henri Rivière

Tréboul, des notes gaies de feuillage vert tendre, au fond des laveuses, au premier plan, trois fillettes qui portent des baquets, charmantes de cette grâce champêtre qui n'a aucun rapport avec la nôtre : ce sont pour elles des trouvailles d'attitudes saisies au vol et fixées en quelques traits d'une concision charmante. Il faut voir en même temps que la planche les croquis de l'artiste, savourer la nerveuse impression qui s'y trahit.

Un volume serait nécessaire pour décrire toutes les estampes de Rivière, on ferait ainsi avec lui le voyage de Bretagne, en s'arrêtant à tous les endroits dont il a goûté le charme. Comment se fait-il, soit dit en passant, qu'un éditeur n'ait pas l'idée, en ce moment où la Bretagne est à la mode, de commander à Rivière

un petit album de poche que les touristes aimeraient sûrement à feuilleter, eux auxquels le snobisme et leur instruction soignée imposent la recherche de la poésie locale ? — Notons, entre toutes ces planches, la *Clarté,* une belle étude d'église bretonne : la pierre violette émerge de l'enduit craquelé, et c'est une joie pour les yeux que cette silhouette colorée dans un paysage aux teintes d'un précieux vert anglais qui par endroits se fonce de vert olive, en une douce harmonie ; au-dessus, le ciel léger, où courent des troupes transparentes de nuages guillerets. Tournez de dos à Notre-Dame-de-la-Clarté, voici, dans une autre estampe, le paysage que vous auriez sous les yeux : la mer, avec une campagne rase que paissent des moutons noirs, au premier plan, le *Hameau de la Clarté,* dont les toits de chaume prennent la teinte du pays, la teinte de l'âme bretonne, pas une couleur, une impression, une teinte d'esprit !

Nous avons parlé plus haut des *Études de Vagues,* c'est en elles surtout que l'observation de Rivière se révèle, cette patience et ce terrible esprit de suite qui le rend capable de tout entreprendre et de tout réussir.

La Seine promènera le lecteur tout le long des quais, en notant au passage les effets du ciel et de l'eau. Rivière a voulu nous montrer qu'il n'était pas même besoin d'aller en Bretagne, — Japon du pauvre, comme dit Vaucaire, — pour trouver des paysages intéressants. Le paysage parisien existe, il suffit de le voir. Regardez plutôt les *Trente-six vues de la Tour Eiffel.* Comme le Fusi-Yama, la montagne sacrée que le Japonais voit toujours à son horizon, la Tour de fer apparaît, proche ou lointaine, dans toutes ces compositions, et les points de vue ne manquent pas, depuis la vue prise de Montmartre, devant l'océan des maisons de la grande ville, jusqu'à la vue prise du quartier des maraîchers, du côté de Vanves et d'Issy. Quand l'album sera-t-il complet et pourquoi Rivière ne le cède-t-il pas à un éditeur, puisqu'il peut être imprimé en quatre tons seulement ?

Nous souhaitons aussi très vivement qu'il se décide à exposer de grandes toiles. Il est certain qu'il n'est pas besoin qu'il nous montre autre chose que ses ombres, ses estampes et ses études d'aquarelles, d'eau-forte et de peinture à l'huile pour que nous reconnaissions en lui l'un des grands artistes de ce temps ; mais il faut aussi compter avec le gros public, qui juge un peu de la

valeur d'un peintre au mètre carré, — à moins que, par perversion, il ne s'extasie sur l'infiniment fini et qu'il se passe la loupe avec admiration. Supposez telle des estampes de Rivière, agrandie et peinte sur toile avec la perfection qu'il donne à tout ce qu'il touche, et le voilà connu et apprécié non plus seulement d'une élite, mais de tout le monde, au même titre que M. Puvis de Chavannes, par exemple.



PROJET POUR UN DÉCOR DE THÉATRE
Dessin d'Henri Rivière

N'oublions pas, en terminant, que dans un des précédents articles nous avons classé Rivière au premier rang parmi les décorateurs nés; nous savons d'autre part que son plus vif désir serait de peindre une légende sur les murs d'une église bretonne. Pourquoi, armé comme il l'est, n'entre-t-il pas dans la lutte et ne se fait-il pas connaître comme peintre et comme décorateur? Son succès est certain : un artiste doué à ce point et à ce point laborieux et volontaire fait tout ce qui lui plaît.

LOUIS MORIN.





UN ARTICLE INÉDIT DE THÉOPHILE GAUTIER

SUR

LA « GALERIE DU XVIIIe SIÈCLE »

PAR ARSÈNE HOUSSAYE

« Il y a des morts qui reviennent, ce qui est fort heureux quand ils ont quelque chose à dire aux vivants. Je veux parler des morts illustres à qui Dieu n'a pas donné le temps de dire toute leur pensée. » Ainsi nous écrit M. Arsène Houssaye en nous communiquant et en nous invitant à publier dans l'*Artiste* cet article inédit que l'auteur du *Capitaine Fracasse* destinait à l'*Artiste*.

Oublié, égaré plutôt, le manuscrit de Théophile Gautier fut naguère, par un heureux hasard, retrouvé parmi les papiers de M. Arsène Houssaye lui-même. On ne lira pas sans intérêt, croyons-nous, cette page de critique littéraire, écrite, il y a quelque trente-cinq ans au moins, par l'un des maîtres de la critique de ce temps-là.



LES portraits qui forment cette *Galerie du XVIIIe siècle* ont paru, à des époques diverses et souvent éloignées les unes des autres, dans la *Revue de Paris,* dans la *Revue des Deux-Mondes,* car c'est maintenant une loi de la publicité que le livre ait le journal pour épreuve. La librairie ne fait plus guère que recueillir ce qui a été écrit d'abord sur les feuilles volantes du matin, du soir ou de la semaine. De cette façon, l'auteur peut juger de l'effet de son œuvre, la corriger, l'augmenter ou la diminuer avant de la fixer définitivement en volume ; entre l'article et la réimpression, parfois la critique intervient avec un sage conseil dont l'écrivain profite : cette publication préparatoire ne nuit en rien au livre, car chacun veut voir tout entière la mosaïque disséminée d'abord en fragments et juger de l'ensemble du sujet représenté. Aussi la galerie de portraits de M. Arsène Houssaye en est-elle à sa cinquième édition.

Lorsque M. Arsène Houssaye a commencé cette série de portraits, que le succès l'a forcé de compléter et d'étendre peut-être au delà

de son intention première, le XVIIIe siècle était tombé dans une espèce de défaveur. La littérature, éprise de couleurs violentes, de types accentués et de physionomies énergiquement bizarres, se tournait plus volontiers vers le moyen-âge, l'Orient et le monde fantastique ouvert par Hoffmann avec la clef d'or des songes. Shakespeare, Gœthe, Byron étaient entre toutes les mains, tandis que Voltaire, Rousseau, Marivaux, Rivarol, Chamfort restaient sur les rayons des bibliothèques ; on ne lisait guère, de la bande des encyclopédistes, que Diderot qui est allemand dans tous ses défauts, comme l'a judicieusement remarqué le patriarche de Weimar ; et c'était précisément par ces côtés blâmés jadis qu'on l'admirait. L'art suivait une tendance parallèle ; le culte, fort légitime d'ailleurs, pour Raphaël, Titien, Rembrandt, Rubens, empêchait de rendre justice à Watteau, à Lancret, à Boucher, à Greuze et à cette génération de peintres aimables et spirituels, éminemment français, qui ont peuplé de leurs œuvres faciles les châteaux des seigneurs, les hôtels des financiers et les boudoirs des actrices ; en sculpture, Michel-Ange, Benvenuto Cellini, Donatello, Jean Goujon, Puget faisaient délaisser Lepautre, Coysevox, Coustou, Houdon : c'était donc une tentative paradoxale, en quelque sorte, que de prendre pour modèles ces têtes surannées sur lesquelles la poussière de l'oubli se mêlait à la poudre à la maréchale. M. Arsène Houssaye s'en est bien trouvé, et ses portraits du XVIIIe siècle ont commencé une réaction qui est peut-être allée trop loin, car du dédain systématique on en est venu à l'engouement irréfléchi.

Comme le titre de son ouvrage l'annonce, ce n'est pas un tableau du XVIIIe siècle, mais une suite de portraits séparés qu'a voulu peindre M. Arsène Houssaye ; ces portraits ont naturellement leurs fonds et leurs accessoires caractéristiques. Autour de chaque tête flotte son atmosphère ; mais il n'a pas été forcé de montrer de trois quarts ou de profil certaines physionomies moins importantes, bien que curieuses, comme il l'eût été dans une composition où l'arrangement et la perspective nécessitent des sacrifices. Les originaux sont venus poser tour à tour, à leurs heures et à celles du peintre, sous le jour le plus favorable, ou déshabillés ou en habit d'apparat selon leur nature ; et l'ensemble de tous ces crayons, tirés d'après le vif, en dit plus sur le XVIIIe siècle qu'un tableau solennel, ainsi qu'une chronique fami-

lière vous fait mieux connaître une époque qu'une histoire même bien faite.

Tout en appréciant comme il convient la valeur de leurs idées, de leurs systèmes et de leurs œuvres, M. Arsène Houssaye, en parlant des illustrations du XVIIIe siècle, s'est surtout occupé du côté biographique, anecdotique, intime ; il a cherché avant tout l'homme sous le livre, le peintre sous le tableau, la femme sous le fard ; il a trouvé des cœurs là où l'on n'avait vu que des cerveaux. Sans fausser en rien la vérité, il a fait le roman de ces existences ; car toute vie, quelque aride et prosaïque qu'elle soit en apparence, contient son roman, il s'agit de savoir le dégager, et ce roman est souvent l'histoire. D'une aventure ignorée, peu connue ou négligée à dessein comme frivole, dépend quelquefois le caractère d'un personnage inexplicable sans cette clef mystérieuse. C'est ce que M. A. Houssaye a très bien compris, et de là résulte le vif intérêt de ses deux volumes : les hommes y trouvent l'idée, les femmes le sentiment.

Par exemple, dans son étude sur Voltaire, l'auteur au lieu de nous le montrer comme on le fait habituellement, et tel que le présente la statue de Houdon, dans une robe de chambre qui simule la toge et fait penser à Sénèque caduc, sillonné de rides, momifié de vieillesse, ne vivant que par l'esprit de l'œil et l'ironie de la bouche, tout embaumé déjà pour l'immortalité, il nous fait voir Voltaire jeune, n'étant encore qu'Arouet, le front lisse, la joue rose, l'œil lumineux, hardi et amoureux comme un page, prenant La Haye pour Séville, poursuivant des conversations nocturnes avec Pimpette, la charmante fille de Mme Du Noyer, à la fenêtre basse d'une de ces grandes maisons de briques, à toits en escaliers, si bien peintes par Van der Heyden, et lui envoyant des habits d'homme pour le rejoindre au rendez-vous comme à l'héroïne de quelque comédie de cape et d'épée de Calderon ou de Lope de Vega. Il y a loin de là au vieillard cacochyme, chargé de quatre-vingts hivers, et au patriarche de Ferney que le nom de Voltaire éveille invinciblement dans l'esprit ; mais pour reproduire la physionomie d'un homme, ne vaut-il pas mieux regarder le portrait fait pendant sa jeunesse que la statue de son tombeau ? Après avoir ainsi restitué la figure primitive de Voltaire débarrassée de ses rides, comme on fait revivre un poème caché sous les lignes de quelque grimoire dans un manuscrit palimpseste, M. Houssaye

passe à l'appréciation littéraire mais non au catalogue bibliographique des œuvres du grand écrivain ; il loue ce style clair comme de l'eau de roche, cette raison toujours éveillée, cette infatigable ardeur d'esprit, ce coup d'œil rapide et sûr, cette intelligence panoramique, toutes ces qualités si françaises que nul n'a réunies à un plus haut degré. Il absout du reproche d'athéisme celui qui avait élevé une église à Dieu et le plaint d'avoir plus d'une fois, comme Diomède, blessé une divinité en croyant ne combattre qu'un ennemi. Parmi les cartons de Chenavard exposés au dernier Salon, il y en avait un qui représentait l'escalier de Ferney. Sur les marches s'étageaient, montant ou descendant, toutes les célébrités du XVIIIe siècle : grands seigneurs, philosophes, encyclopédistes, géomètres, poètes, auteurs dramatiques, venant prendre le mot d'ordre de Voltaire debout sur le palier comme un hiérophante à la porte du temple ; l'étude de M. Houssaye rappelle cette ingénieuse composition : Voltaire domine toutes les figures qui vont et viennent autour de lui, plus ou moins illuminées de son reflet et accusées d'une touche nette et franche. Dans ce portrait l'auteur n'a pas négligé le côté financier, car Voltaire s'était fait riche, ayant compris tout de suite que l'argent était une force et un puissant instrument d'action. Buffon aussi et Montesquieu avaient une grande fortune ; un peu plus tard Beaumarchais ne dédaigna pas d'être millionnaire, ce qui n'enleva rien à l'esprit de l'auteur du *Mariage de Figaro*.

Un portrait non moins soigné que celui de l'auteur de *Candide*, dans la galerie de M. Arsène Houssaye, est le portrait de Diderot, cette pythonisse toujours sur le trépied, ce volcan toujours en éruption, qui excita les derniers enthousiasmes de Voltaire et donna la première idée à Rousseau. Jamais deux natures plus dissemblables, jamais deux tempéraments plus contraires ne marchèrent ensemble au même but. Le drapeau sous lequel ils combattaient devait être étonné de réunir deux soldats si divers. L'esprit étincelant de l'un, le lyrisme effréné de l'autre ne semblent pas appartenir au même temps ; le premier a pour arme une épée fine, claire et pointue, qui luit comme un éclair d'acier ; le second, une torche fumeuse qu'il agite en Érostrate et dont les brandons vont emflammer le monde ; Voltaire est un marquis froid, sceptique et railleur, même dans ses élans de philanthropie ; Diderot est un corybante ivre de son dieu, qui écume et qui rugit dans la forêt

sacrée. Quoiqu'il ait amoncelé peut-être autant de ruines, Diderot est plus humain, plus vivant ; il pense autant par le cœur que par la tête ; sa large nature se livre à tous et à toutes ; il a l'amour et l'admiration ; il est le premier littérateur français qui ait compris les arts ; il a fondé dans les immortels *Salons*, la critique de peinture ; il a eu le pressentiment du drame, et, seul peut-être de son époque, il est encore de notre temps.

S'il ne voyait pas Dieu dans le ciel à une place précise, il le voyait partout dans la beauté de l'Univers, dans les grâces de la femme, dans le sourire de l'enfant, dans la fleur et dans l'oiseau, dans l'éclair et la goutte de rosée ; il se flattait d'être athée et n'était qu'un panthéiste plutôt comme Gœthe que comme Spinoza ; c'est le Prométhée qui a mis l'étincelle au flanc de ces mannequins de bois, Helvétius, le baron d'Holbach, d'Alembert, Raynal et Grimm, ce sténographe qui marche, les tablettes et le crayon à la main, derrière le grand improvisateur.

Ensuite vient Crébillon le tragique, qui, trouvant le ciel pris par Corneille, la terre par Racine, s'empare de l'enfer comme du seul domaine vacant, et introduit l'horreur shakespearienne dans la tragédie effrayée. M. Arsène Houssaye, après ses fraîches amours avec Charlotte Peaget, nous montre le poète vieillissant, fumant sa pipe dans un intérieur infesté de chiens abandonnés qu'il recueillait sous son manteau et qui disputaient les fauteuils aux visiteurs. Cette figure du vieux tragique, aux longs cheveux blancs, à l'œil bleu encore plein de lueurs, courbé à peine sous quatre-vingts ans, est parfaitement tracée.

Crébillon, l'auteur du *Sofa*, de *Tanza et Neadarné*, employa dans ses romans libertins autant de rose et de bleu de ciel que son père avait dépensé de noir dans *Atrée* et ses sombres conceptions tragiques. Il a son médaillon, traité à la façon de Latour, à côté de la tête à la Rembrandt du rude poète.

Aux Crébillon succèdent Alexis Piron, cette physionomie rougeaude et bourguignonne, cet esprit gaulois un peu cousin de Rabelais et de La Fontaine, qui crut avoir fait avec la *Métromanie* la comédie du siècle ; Marivaux, le précieux analyste des fantaisies du cœur, dont le tort, selon un mot de Voltaire, fut de prendre toujours les chemins de traverse et jamais la grande route ; l'abbé Prévost donnant la main gauche à Manon Lescaut et la droite au chevalier des Grieux, et suivi de Tiberge ; Fontenelle,

l'homme qui n'a jamais ri ni pleuré, comme il a le courage de s'en vanter, le bel esprit des ruelles, le galant auteur de la *Pluralité des Mondes*, mettant galamment l'astronomie en madrigaux, comme Mascarille voulait y mettre l'histoire romaine; Choderlos de Laclos, avec son satanique roman des *Liaisons dangereuses*, dont le héros laisse bien loin derrière lui le don Juan espagnol et français pour la méchanceté froide et la corruption raisonnée; d'Hèle, le laconique librettiste, qui semblait avoir appris l'opéra-comique à Sparte; Dufresny, viveur du XVII[e] siècle égaré dans le XVIII[e], bohémien de sang royal, épousant sa blanchisseuse pour avoir des manchettes blanches; Rivarol et Chamfort, les causeurs étincelants; M. et M[me] Favart, la chercheuse d'esprit; Florian, le pastoral capitaine de dragons; Collé, l'inventeur des amphigouris et des parades; Houdard de la Motte, ennemi d'Homère comme Perrault; le marquis de Saint-Aulaire avec son quatrain; Montcrif l'historiographe, ou, comme on disait alors, l'historiogriphe des chats; ceux-là et bien d'autres, car les deux volumes de M. Houssaye ont près de quatre cents pages chacun.

Pour que la galerie fût complète, l'auteur y a suspendu quelques portraits de peintres et de musiciens, et aussi dans des cadres ornés de nœuds de rubans, de roses pompon et de colombes qui se becquettent, quelques pastels de comédiennes et de danseuses, car l'opéra tient une grande place au XVIII[e] siècle, et dès le premier pas qu'on y fait, on rencontre l'actrice mêlée à tout ce mouvement philosophique et littéraire. Les grands seigneurs et les poètes aimaient alors, comme Alcibiade et Socrate, à causer ensemble en soupant chez Aspasie. C'était l'époque de l'esprit, jamais on n'en eut davantage : on en avait même tant que la poésie disparut tout à fait des vers pour se cacher dans la prose de Jean-Jacques Rousseau et de Diderot, ces enthousiastes et ces rêveurs déjà tournés vers l'avenir.

THÉOPHILE GAUTIER.





LA

COLLECTION CAILLEBOTTE

ET L'ÉCOLE IMPRESSIONNISTE



PAR un testament en date du 3 novembre 1876, le peintre Gustave Caillebotte, qui vient de mourir, léguait à l'État une collection de peintures de quelques artistes réunis sous la qualification, alors nouvelle, de peintres impressionnistes. C'était pour eux le plein moment d'une lutte ardente contre l'opinion. Ils n'étaient accueillis que par des rires et des huées, et, il faut bien le dire, le public et la critique ne manquèrent pas de donner le triste spectacle de la passion sotte et odieuse avec laquelle sont toujours accueillis les ouvrages de l'esprit qui sortent des sentiers battus.

Le pauvre Caillebotte sentait si bien que l'heure n'était pas encore venue pour ses amis qu'il avait pris des précautions prudentes afin d'assurer l'exécution de son legs, comptant beaucoup sur le temps, ce grand apaiseur de querelles. C'est ainsi que la disposition spéciale qui attribuait sa collection aux Musées nationaux portait, avec la condition qu'elle ne serait cachée ni dans les musées de province, ni dans les greniers du Luxembourg ou du Louvre, qu'elle ne serait exécutoire qu'au bout d'une

période de vingt années, jugée par lui suffisante pour que l'opinion publique revînt de ses préventions.

Caillebotte avait eu l'œil juste en mesurant la distance nécessaire à l'acceptation régulière et normale de ces œuvres, car il a bien fallu près de vingt ans pour que l'état général des esprits fût modifié de telle sorte qu'il accueillit non seulement sans passion hostile, mais même avec gratitude, cet ensemble d'œuvres d'un enseignement particulièrement intéressant.

C'est, en effet, avec reconnaissance que le Musée de Luxembourg a accepté le legs Caillebotte, qui vient si à propos combler dans ses galeries une lacune dont on avait commencé à sentir l'importance et qu'on s'était déjà efforcé de diminuer peu à peu.

Ce legs donne à l'État soixante-six ouvrages des premiers fondateurs du groupe impressionniste. Leur signification et leur qualité sont forcément inégales, car à côté de morceaux définitifs que le Luxembourg aurait eu le droit d'envier longtemps sans cette heureuse éventualité, une partie des toiles de ce lot est formée d'études, de morceaux inachevés, qui n'ont d'intérêt qu'à l'atelier. Aussi, d'accord avec les héritiers et l'exécuteur testamentaire et dans un esprit de prudence et d'équité, un choix a-t-il été fait par l'Administration, de manière que chacun des artistes fût représenté dignement mais sans dépasser le maximum qui est jusqu'ici accordé aux autres artistes exposés au Luxembourg. Les autres ouvrages, pour se conformer aux vœux du testateur, seront conservés dans les annexes des Musées nationaux qui ne sauraient être qualifiées ni de greniers ni de musées de province.

Ce vocable d'impressionniste a besoin d'être défini, car l'acception primitive en est dénaturée et appliquée couramment aujourd'hui à toute peinture qui semble plus ou moins inattendue. Les fondateurs du groupe primordial l'ont étendu eux-mêmes à un certain nombre de confrères, sympathiques à leurs idées, mais de mœurs moins intransigeantes, dont quelques-uns ont toujours été acceptés du public et parfois récompensés officiellement. C'est ainsi que les noms de Bracquemond, Boudin, Desboutin, Cals, Jongkind, Legros, Lépine, De Nittis, Raffaëlli se trouvent à la fois sur les livrets des expositions impressionnistes de 1874 à 1889 et sur les catalogues des Salons et même du Luxembourg.

La collection Caillebotte est formée exclusivement d'œuvres des principaux fondateurs du groupe : MM. Claude Monet, Renoir, Sisley, qui s'étaient connus à l'atelier de Gleyre, et M. Pissarro, auxquels se joignirent par sympathie Manet et M. Degas, et ensuite M. Cézanne. Il n'y manque que Mme Berthe Morizot, lacune comblée, d'ailleurs, par l'Administration, à la vente de la collection Duret.

Il s'agit donc pour expliquer leur nom de définir le but poursuivi par les impressionnistes et les moyens employés pour l'atteindre.

On peut dire qu'ils ont cherché à considérer la nature en débarrassant leurs yeux des clichés de la pédagogie classique, en refaisant à leur vision une virginité nouvelle, qu'ils ont voulu saisir la nature sous l'impression directe qu'en reçoivent les yeux, fixer la vie active des choses sous l'influence des éléments divers, au milieu de tous les jeux fugitifs et changeants de la lumière, dans le mouvement des ombres colorées et les vibrations atmosphériques.

Ils ont, d'autre part, cherché à fixer l'expression définitive de la vie moderne, non pas seulement dans sa lettre mais dans son esprit, problème infiniment complexe et délicat, qui a rebuté bien des forts, et cependant préoccupation qui a tenté tous les grands artistes de tous les âges, qui ont senti que la postérité leur demanderait compte de leur temps.

Au point de vue du métier, ils ont tenté de faire oublier l'ouvrier devant l'œuvre, de supprimer l'intermédiaire qu'est le peintre pour laisser le spectateur seul devant le spectacle du tableau ; ils ont donc essayé de se défaire des habiletés de l'éducation professionnelle, d'abjurer toutes les virtuosités et les artifices.

Sans doute toutes ces questions n'avaient pas laissé indifférents les vieux maîtres d'Italie, de Flandre, de Hollande, d'Allemagne ou d'Espagne, mais ces problèmes qu'ils avaient résolus par la sûreté de leur instinct, les impressionnistes ont voulu les poser méthodiquement. Le mouvement impressionniste peut donc être considéré comme le développement régulier et rationnel de l'évolution naturaliste, conforme au courant scientifique et documentaire qui marquait les autres œuvres de l'esprit.

Il n'y a pas plus dans l'art que dans la nature de génération

spontanée. M. Théodore Duret, l'un des premiers et des plus éloquents défenseurs de l'école impressionniste, le faisait de nouveau remarquer à propos de ce groupe, dont il établissait la filiation. Corot, Courbet et Manet, tels en sont, suivant lui, les pères ; il y joignait avec juste raison l'influence des images des Japonais dans leurs juxtapositions franches de tons, leurs harmonies exaspérées, la disposition imprévue de leurs compositions ; les Japonais, dont l'esthétique particulière, c'est-à-dire les habitudes visuelles, la conception du monde extérieur et même les conventions, issues d'un point de départ très différent des arts occidentaux, avaient permis de noter certaines apparences que nous n'avions jamais observées qu'exceptionnellement.

Il faudrait ne pas oublier Millet, qui, à côté de ses préoccupations poétiques et un peu mystiques sur le paysan, est un des peintres qui aient le plus délicatement et le plus sûrement observé, avec une intention nettement définie, les phénomènes les plus divers de la lumière et de l'atmosphère : effets du matin, du crépuscule ou du plein midi, nocturnes, lumières imprévues des jours d'orage, conflits entre le jour naturel et le jour artificiel, valeur des silhouettes sous le ciel, enveloppe des corps et des objets au milieu des vibrations de l'atmosphère, tous ces problèmes nouveaux ont été examinés par son œil attentif et réfléchi, et magistralement rendus par sa brosse et surtout par ses crayons.

Mais ils ont d'autres précurseurs plus anciens, car dès le début du siècle les paysagistes et les peintres de genre se préoccupèrent très vivement des effets de clair obscur, à l'imitation des maîtres de Hollande vers lesquels ils étaient tous alors tournés en France, en Allemagne et en Angleterre. Ce dernier pays, par exemple, nous a rendu ce que nous lui avons donné, et l'on ne peut se refuser à reconnaître à Constable, à Bonington et à Turner une bonne part dans l'évolution du paysage vers les phénomènes lumineux. Il faut peut-être rappeler aussi le groupe des frères préraphaëlites que Thoré jugeait justement, quelques années après leur apparition, moins comme des rêveurs mystiques que comme des réalistes minutieux, « opérant je ne sais quelle analyse qui conviendrait à certaines sciences positives ». « Et quel rayonnement lumineux ! ajoutait-il ; on s'y brouille la vue, et lorqu'on se détourne, on a des ronds jaunes dans l'œil, comme après avoir regardé en face le disque du soleil ». Il n'y a pas jusqu'au violet,

qui abonde sur la palette des impressionnistes, qui ne couvre la palette de leurs confrères britanniques. « Le violet est la couleur caractéristique des préraphaëlites comme des évêques ». C'est en 1855 qu'ils furent connus en France, frappant vivement quelques-uns, prêtant à rire à beaucoup d'autres, mais ne passant point inaperçus.

Il faut dire aussi un mot du rôle des orientalistes, qui, de très bonne heure, se préoccupèrent vivement de la notation exacte des manifestations de la lumière solaire dans ses effets directs et indirects, et qui avaient choisi les pays orientaux non comme sujet



L'Église de Vétheuil, tableau de Claude Monnet
(Collection Caillebotte)

d'études ethnographiques ou d'amusements romantiques, mais comme prétexte, dans un pays singulièrement propre à ces études par l'excès et la diffusion de la lumière, à des constatations rigoureuses, à des analyses subtiles, à la résolution de véritables problèmes pittoresques. Sans parler de Decamps ou de Marilhat, Belly exposait dès 1853, traçant magistralement les formes souples des femmes fellahs puisant de l'eau dans l'air brumeux des bords du Nil et les silhouettes des caravanes dans la lumière diffuse du désert et l'atmosphère palpitante qui entoure tous les contours, décolore les tons, colore et éclaire les ombres toutes mangées par les reflets. Belly, mort jeune, sans être rangé à sa vraie place, est

le véritable initiateur de l'École orientaliste qui a marché, parallèlement avec les impressionnistes, comme développement suprême de l'évolution scientifique et naturaliste. La même observation peut être faite pour l'Angleterre avec Thomas Seddon, le compagnon du célèbre Holman Hunt en Orient, en 1853, qui a donné avec une exécution minutieuse de préraphaëlite, des vues de *Jérusalem* et de *la Vallée de Josaphat* d'une vision extraordinairement juste et audacieuse de lumière éclatante, d'ombres fraîches, mouvantes et colorées. Peut-être faut-il signaler encore l'influence que



Cour de Ferme, tableau de Sisley
(Collection Caillebotte)

put produire le procédé du pastel remis en vigueur par Millet, et dont l'étude s'est généralisée depuis, excellent moyen de notation franche et rapide, dans lequel les atomes colorés se juxtaposent sans se mêler et s'exaltent par leur contraste.

N'est-ce point largement assez pour légitimer l'éclosion de l'École impressionniste, dont les doctrines vivement discutées étaient, d'ailleurs, si implicitement reconnues que nombre de peintres qui bondissaient au moindre mot d'analogie avec ces artistes, leur doivent peut-être le meilleur de leur succès ? On est allé plus loin que Manet dans la peinture claire, et pourtant Manet,

dont une récente exposition montrait les principales œuvres, parfois incomplètes, il est vrai, mais d'une tenue excellente, sage et l'on dira bientôt classique, n'a pas entièrement les faveurs du public qui continue à le conserver comme bouc émissaire.

La collection Caillebotte ne contient rien de Manet qui puisse efficacement balancer au Luxembourg la mauvaise réputation



DANSEUSE, pastel de Degas
(Collection Caillebotte)

d'*Olympia*. *Angelina* est une étude forte et brutale dans le goût du Greco. *Le Balcon* est une œuvre pleine de choses charmantes, mais incomplète et qui n'a pas la saveur fraîche et originale des beaux morceaux célèbres exposés à la galerie Durand-Ruel. En revanche les amis plus directs de Caillebotte s'y rencontrent avec un choix d'œuvres exceptionnelles. M. Claude Monet, ce puissant et auda-



Un Café Boulevard Montmartre, pastel de Degas
(Collection Caillebotte)

cieux paysagiste qui a abordé si franchement l'étude de la nature face à face avec elle, est représenté par plus de dix peintures, à plusieurs desquelles le public ne marchandera pas son admiration : *les Rochers de Belle-Isle*, *l'Église de Vétheuil* par un effet de neige, *la Gare Saint-Lazare*, avec ses fumées et son bruit qui a toute la beauté et la poésie moderne d'un Turner, *le Givre*, *le Déjeuner*, des vergers de poiriers en fleur ou de pommiers aux fruits rouges, etc. M. A. Renoir figure avec plusieurs de ses plus célèbres morceaux où il a noté si amoureusement la vie courante sous le jeu délicat des rayons vivants et des ombres mouvantes. *Le Moulin de la Galette, la Balançoire* sont bien connus, il faut y ajouter de fortes et belles études de paysage. M. Pissarro a quatorze payages, et M. Sisley huit; ceux qui seront exposés sont bien faits pour surprendre les gens friands de scandales, non point par leur excentricité ou leur bizarrerie, mais par leur bonne tenue, leur sincérité, et souvent même par un charme poétique qui n'est pas cherché.

Sept pastels présentent M. Degas sous plusieurs aspects connus de son talent de coloriste raffiné, de dessinateur sûr et concis, d'observateur sagace, mordant et profondément moderne. Ce sont des visions troublantes de ce monde étrange qu'il a ouvert à l'art : tantôt des danseuses d'Opéra tourbillonnant dans la blancheur frissonnante de leurs courtes jupes évasées, sous le jour mystérieux de la scène, ou saisies curieusement dans leurs poses accoutumées, leurs gestes professionnels; des coins de coulisses où s'alignent en beuglant des choristes grotesques; des filles abêties humant l'absinthe dans les cafés du boulevard Montmartre; tantôt de ces études de nu, de « femmes se baignant, s'essuyant ou se peignant », qui vous froissent par l'ironie froide et implacable d'une observation aiguë, et vous séduisent en même temps par le charme des harmonies rares et délicates.

Par une modestie peu commune, Caillebotte avait pris soin de s'oublier lui-même dans ce legs important qui allait donner à ses compagnons la consécration très enviée du Luxembourg. La générosité des héritiers a heureusement réparé cet oubli en offrant au Musée *les Raboteurs de parquet*, cette toile qui avait tant surpris le public de 1875, et qui semble si sage aujourd'hui, et une vue de toits par un effet de neige qui donne une note franche et sincère de ce genre de paysages originaux des boulevards et des rues de Paris vus cavalièrement, où les hautes masses de maisons sur-

gissent comme des îles escarpées. Ces deux toiles montrent bien, comme on a pu s'en convaincre à son exposition posthume, que Caillebotte avait le droit d'avoir sa petite place personnelle près des maîtres qui l'entouraient et auxquels il s'était entièrement dévoué.

Grâce à cet artiste, le Musée du Luxembourg peut donc fournir un enseignement complet et impartial sur l'histoire de la peinture contemporaine dans toutes ses inspirations, ses mouvements et ses réactions. Aujourd'hui que toutes les querelles sont apaisées, que l'on peut jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'évolution de l'École impressioniste et établir le bilan de ce qu'elle a apporté de nouveau dans le domaine de l'art, au public à décider la vraie place qui lui appartient dans l'histoire.

LÉONCE BENEDITE.





KARL BODMER



UELS prestigieux souvenirs réveillent les noms de ce groupe d'artistes qui ont créé le paysage moderne, de cette glorieuse pléiade qu'on a appelée l'École de Fontainebleau et qui a révélé, par une multitude d'œuvres admirables, ce joli coin de notre pays de France! Th. Rousseau, Millet, Diaz, Corot, Daubigny, Decamps, Troyon, Paul Huet, Célestin Nanteuil, Ch. Jacque, Lavieille, Saint-Marcel, Anastasi, Jadin, Ciceri, Veyrassat, Giroux, Karl Bodmer, Rosa Bonheur, O. de Penne, voilà la pléiade. Presque tous maintenant dorment leur dernier sommeil près de la forêt qu'ils ont si magnifiquement célébrée, l'inspiratrice de leurs chefs-d'œuvre. Celui dont nous avons inscrit le nom au début de ces lignes, l'un des derniers survivants de cette légendaire colonie, s'est éteint à Paris, il y a quelques mois. Selon sa recommandation suprême, il repose là-bas, comme la plupart de ses camarades: il a voulu rejoindre dans l'au-delà de la tombe ses compagnons de travail, ceux dont il avait partagé les luttes, ceux avec lesquels il avait connu les heures de succès. Il devait cependant avoir la douleur, vers la fin de sa vie, de voir sa réputation s'amoindrir, l'oubli se faire autour de son nom, condamné ainsi à la pire des amertumes qu'il soit donné à un artiste d'éprouver.

Karl Bodmer était d'origine suisse, mais naturalisé français. Il était né à Zurich en 1809. Après avoir fait dans son pays ses premières études, il vint à Paris où il eut pour maître un peintre d'histoire, natif de Lyon, Sébastien Cornu. En 1832, il accompagna le prince Maximilien de Wied-Neuwied, oncle de la reine actuelle de Roumanie, dans l'Amérique du Nord. Au cours de ce voyage qui dura trois années entières, les deux excursionnistes parcoururent les rives du Missouri et en visitèrent les diverses peuplades dont ils nous ont conservé les types et les mœurs dans une intéressante relation [1].

A son retour en France, Bodmer, fort épris de la nature, attiré surtout par les bois et leurs hôtes, explora successivement et étudia les forêts qui avoisinent Paris ; Saint-Germain, Marly, Compiègne, Fontainebleau le virent tour à tour demander à leurs sites les plus sauvages le secret de leur charme, interpréter avec ardeur la poésie qui émane de leurs profondeurs les plus mystérieuses. Enfin, dès 1850, il se fixait définitivement au hameau de Barbizon qui n'avait pas encore la célébrité que lui fit par la suite la colonie groupée autour de la légendaire auberge du père Ganne. Là il se lia intimement avec Rousseau, Diaz et Millet, et ce dernier plus d'une fois apporta à Bodmer l'appoint de son talent pour agrémenter de figures plusieurs de ses paysages : c'est à Millet, notamment, qu'est dû le personnage du bûcheron qui se voit dans la lithographie de Bodmer, intitulée : *En forêt.*

La solitude des sous-bois où serpentent les ruisseaux jaseurs, les étangs émaillés de canards sauvages et cotoyés de hérons, les inextricables fouillis d'arbres et de plantes qui s'enchevêtrent et font au cerf, à la biche et au faon des refuges impénétrables, sont les sujets de prédilection pour Karl Bodmer ; il se complait et il excelle à nous montrer ces inoffensifs habitants des bois, quittant ou rejoignant le gagnage, se dérobant dans les fourrés, ou se reposant, se mirant dans l'eau. Il peuple ainsi la nature sans y introduire le plus souvent la figure humaine, sans ôter aux sites leur caractère agreste et sauvage.

Son œuvre est considérable. Les peintures, dessins, aquarelles, eaux-fortes ou lithographies se recommandent également par le charme de la facture, l'extrême conscience de l'exécution et une

[1] *Voyage exécuté dans l'intérieur de l'Amérique du Nord, pendant les années 1832, 1833 et 1834*, par le prince de Wied-Neuwied (Paris, Arthus Bertrand, 2 vol.)

délicatesse des valeurs incomparable, spécialement dans les estampes. Les animaux y sont étudiés avec une scrupuleuse exactitude et une notion fort juste de leurs formes, de leurs mœurs, de leurs attitudes ; pas un détail n'échappe à son esprit d'observation et pourtant on ne saurait y relever aucune minutie, aucune sécheresse. Aussi, en même temps qu'il est paysagiste de valeur, compte-t-il parmi les meilleurs animaliers. Assurément, cette recherche de la perfection dans ses œuvres leur enlève parfois cette spontanéité de l'effet et cette chaleur d'impression qu'on se plaît à admirer dans les productions des maîtres du paysage, ses contemporains ; mais Bodmer, par l'intime compréhension qu'il a des détails les plus variés dans la nature, prête par cela même à ses œuvres une saveur très particulière, à défaut de qualités plus magistrales.

L'œuvre où le talent de Bodmer a trouvé son expression la plus complète et la plus personnelle, c'est l'illustration du livre de Théophile Gautier, la *Nature chez elle.* Il semble d'ailleurs que ce titre donne l'exacte définition de l'art même de Karl Bodmer. Les trente-sept sujets, en-têtes ou culs-de-lampe, qui ornent le texte de l'écrivain, paraissent l'émanation même du propre esprit de ce dernier. Tout y révèle un sentiment profond et intense de la nature : que ce soit un héron égaré dans un fourré, des canards qui s'ébattent sur la rivière, un cerf aux écoutes dans une sente couverte de neige, toutes ces vignettes attestent chez le dessinateur une exquise délicatesse. Est-il rien de plus simplement délicieux, par exemple, que la planche du chapitre intitulé : « On cueille fraises et violettes » ? C'est bien le cas de dire que, dans la *Nature chez elle,* Bodmer est vraiment chez lui.

Parmi les estampes de Bodmer, dont nous donnons ci-après la nomenclature, il faut mentionner spécialement la *Forêt aux trois arbres* et *Au bord d'un champ*[1], deux eaux-fortes dans lesquelles il a rendu, surtout dans la dernière, toute la délicatesse dont le procédé est susceptible. Quant à ses lithographies, la plupart seraient à citer[2]; ce genre, du reste, se prêtait merveilleusement à son talent.

Outre les pièces que nous allons décrire, on connaît de Bodmer, indépendamment des illustrations de la *Nature chez elle* (1870),

[1] Nos 23 et 30 du *Catalogue* placé à la suite de cette notice.

[2] Nous nous contenterons d'appeler l'attention des amateurs plus spécialement sur les nos 71, 74, 82, 83, 85 et 86 du *Catalogue* ci-après.

une série de compositions, intitulée *Faune et Flore* [1], dont les planches, au nombre de trente, représentent des oiseaux, des insectes et des fleurs, exécutés avec le plus grand soin et la plus scrupuleuse exactitude ; une autre suite de compositions, publiée par l'*Illustration* sous ce titre : *Collection de vingt eaux-fortes par K. Bodmer* [2].

Les lithographes Mouilleron et Eug. Le Roux ont reproduit plusieurs de ses œuvres peintes ; le dernier a exécuté, d'après l'*Intérieur de forêt pendant l'hiver*, que possède le musée du Luxembourg, une belle lithographie.

Jusque vers 1875 le talent de Bodmer n'avait pas cessé d'être en faveur ; mais, dès cette époque il commença à être moins apprécié. La nouvelle génération, éprise des nouvelles formules que l'impressionnisme apportait dans l'art, oubliant, au surplus, que Bodmer était précisément de ceux qui avaient ouvert la voie aux adeptes du plein-air, le délaissa sans retour. Peu à peu l'isolement se fit autour de lui, puis l'oubli à peu près complet. Les dernières années de l'existence du vieil artiste, qui survivait à ses succès et à sa réputation, furent particulièrement pénibles. Il subit néanmoins avec une résignation touchante le sort injuste qui le frappait : ce fut une lutte de tous les instants qu'il soutint avec un rare courage, et quand la mort est venue le délivrer, il a dû l'accueillir avec la sérénité de l'homme qui a dignement et en conscience accompli son œuvre et à qui survit ce suprême espoir que l'avenir lui réserve une réparation méritée.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE GRAVÉ ET LITHOGRAPHIE

DE KARL BODMER

EAUX-FORTES

SUITE DE 12 PIÈCES

1. — I. *Les deux Faisans dans la forêt.* Ils sont posés sur un tronc d'arbre recourbé. Dans le bas, à gauche : *Karl Bodmer fect.* Sans trait carré ainsi que les autres pièces de la suite. H. 153mm, l. 110. 1er état, à l'eau-forte pure, avant le ciel et nombre de travaux ; 2e, toujours à l'eau-forte, mais avec l'indication d'oiseaux dans le fond ; 3e, la pièce poussée à l'effet mais

[1] Paris, Calavas, 1883.

[2] A proprement parler, les planches de ces trois recueils ne sont pas des eaux-fortes comme l'indiquent leurs titres, mais des dessins reproduits par les procédés Comte et Dulos. C'est pourquoi nous ne les avons pas mentionnées dans notre *Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de Karl Bodmer,* qui fait suite à la présente étude.

avant la lettre ; 4e, avec la lettre dans le haut à gauche : *Alleghany N. A.* ; 5e, avec le *n° 1* dans la marge inférieure à gauche.

2. — II. *La Biche dans les herbes*. Elle est vue de trois quarts et tournée vers le fond. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer*. L. 143mm, h. 102. 1er état, à l'eau-forte pure avec le nom de l'artiste ; 2e, terminé mais avant le *n° 2* ; 3e avec ce n°.

3. — III. *Aigle au vol*. Il plane sur une montagne. Dans le bas : *Karl Bodmer fec*. L. 140mm, h. 100. 1er état, à l'eau-forte pure, avant le nom de l'artiste ; 2e, plus avancé, avec le nom ; 3e, la planche terminée, mais avant le *n° 3* ; 4e, avec ce n°.

4. — IV. *Cygne et Héron*. Deux eaux-fortes sur la même planche, signées des initiales *K. B.* H. 150mm, l. 108. 1er état, avant le *n° 4* ; 2e, avec ce n°.

5. — V. *Deux Ours dans un arbre*. Signé dans le bas, à droite : *K. Bodmer*. H. 222mm, l. 165. 1er état, à l'eau-forte pure avant le nom de l'artiste ; 2e, terminé mais avant le *n° 5* ; 3e, avec ce n°.

6. — VI. *Les deux Hérons près de la mare*. Dans le bas à gauche : *K. Bodmer fec*. L. 153mm, h. 178. 1er état, avant le *n° 6* ; 2e, avec ce n°.

7. — VII. *Trois Oursons dans un arbre*. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer fec*. H. 216mm, l. 178. 1er état, à l'eau-forte pure, les arbres au trait ; 2e, la planche plus avancée ; 3e, terminé, mais avant le nom de l'artiste ; 4e, avec le nom de l'artiste ; 5e, avec le *n° 7*.

8. — VIII. *Canard et Héron*. Deux eaux-fortes sur la même feuille ; signées des initiales de l'artiste. H. 255mm, l. 110. 1er état, avant le *n° 8* ; 2e, avec ce n°.

9. — IX. *Cerf et Biche de Virginie au repos dans les herbes*. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer fec*. L. 220mm, h. 150. 1er état, à l'eau-forte pure, avant le nom de l'artiste ; 3e, avec quelques travaux à la pointe-sèche ; 3e, terminé, toujours avant le nom de Bodmer ; 4e, avec le nom de l'artiste à gauche ; 5e, avec le nom de l'artiste dans le milieu du bas ; 6e, avec la lettre : *Cervus virginianus* ; 7e, avec le *n° 9*.

10. — X. *Les cinq Canards*. Au vernis-mou, signé *K. B.* L. 115mm, h. 80. 1er état, avant les initiales, le cuivre non nettoyé ; 2e, avec les initiales mais avant le *n° 10* ; 3e, avec ce n°.

11. — XI. *Pigeon sur son nid*. Dans le bas, à gauche : *K. B.* Bodmer a reproduit cette même composition en lithographie. L. 210mm, h. 170. 1er état, avant le *n° 11* ; 2e avec ce n°.

12. — XII. *Trois Canards au repos sur la plage*. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer fect*. L. 205mm, h. 130. 1er état, avant le nom de l'artiste ; 2e, avec ce nom, mais avant le *n° 12* ; 3e, avec ce n°.

Suite de 10 pièces publiées en Angleterre par Hamerton.

13. — I. *Renard rentrant au terrier*. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer* L. 129mm, h. 90. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, terminé.

14. — II. *La Loutre*. Dans le bas, à droite : *K. Bodmer*, L. 129mm, h. 90. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, terminé.

15. — III. *Chat jouant avec une couleuvre*. Dans le bas ; *K. Bodmer*. H. 127mm, l. 88. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, plus avancé ; 3e, terminé.

16. — IV. *Chat sauvage*. Dans le bas : *K. Bodmer*. H. 127mm, l. 88.

17. — V. *La Chèvre et les trois Chevreaux*. Dans le bas, à droite : *K. Bodmer*. L. 125mm, h. 88.

18. — VI. *Vol de hérons*. Ils traversent au-dessus des montagnes. Dans le bas, à droite : *K. Bodmer*. Sans trait carré. L. 135mm, h. 92. 1er état, à l'eau-forte pure avant le ciel terminé ; 2e, poussé à l'effet, les bords du cuivre raboteux ; 3e les bords du cuivre nettoyés.

19. — VII. *Deux Renards suivant une piste*. Effet d'hiver. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer*. Sans trait carré. L. 138mm, h. 105. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, poussé à l'effet.

20. — VIII. *Deux chiens en arrêt*. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer*. L. 126mm, h. 88. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, terminé.

21. — IX. *Chien de garde enchaîné*. Dans le bas, vers la gauche : *K. Bodmer*. L. 127mm, h. 88.

22. — X. *Deux Sangliers courant dans le bois*. Dans le bas, à droite, et à rebours : *K. Bodmer*. L. 127mm, h. 88.

23. — *La Forêt aux trois arbres*. Coin de forêt où se voient, sur un même plan, trois gros arbres. A gauche, sur le terrain, près du trait carré : *K. Bodmer*. Belle pièce. H. 310mm, l. 250. 1er état, à l'eau-forte pure avant les travaux à la pointe sèche et au lavis ; 2e, la planche poussée à l'effet ; 3e, dans la marge de

gauche, tracé à la pointe : *Karl Bodmer f^it*, de plus, deux endroits restés blancs ont été terminés sur l'arbre le plus rapproché de la droite ; 4e, le nom dans la marge effacé.

24. — *La Forêt au gros arbre.* Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer.* Sur un arbre à droite deux endroits restés blancs. Belle pièce. H. 358 ^mm, l. 275.

25. — *Paysage avec animaux.* Dans un site traversé par un ruisseau, trois éléphants, un ours, un tapir et deux tortues. Signé dans le bas, à gauche : *K. Bodmer.* L. 172 ^mm, h. 104. 1er état, à l'eau-forte pure avant les travaux complémentaires sur le ciel et les arbres ; 2e, la planche poussée à l'effet.

26. — *Saule baignant dans la rivière.* A gauche, sur l'eau : *K. Bodmer.* H. 315^mm, l. 226. 1er état, avant les travaux à la pointe-sèche ; 2e, la planche poussée à l'effet.

27. — *Saule baignant dans une rivière ombreuse.* A gauche, sur l'eau : *K. Bodmer.* H. 312 ^mm, l. 222. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, terminé à la pointe-sèche.

28. — *Canards près d'une mare à l'entrée d'une forêt.* Sur le premier plan, à droite, treize canards prennent leurs ébats. Pièce anonyme, laissée inachevée. H. 288 ^mm, l. 208.

29. — *Canards près d'un étang bordé de grands arbres.* Ils prennent leurs ébats sur la plage à gauche. Pièce anonyme, laissée inachevée. H. 288 ^mm, l. 208. 1er état, à l'eau-forte pure, dans le bas à droite : *K. Bodmer* ; 2e, la planche brunie en plusieurs endroits ; 3e, reprise à la pointe-sèche.

30. — *Au bord d'un champ.* Fourré d'herbe dans lequel voltigent trois papillons. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer.* Belle pièce. H. 215^mm, l. 175. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, plus avancé, les marges non nettoyées ; 3e, terminé ; 4e, les essais dans la marge enlevés.

31. — *Dans les herbes.* Vers la gauche, au-dessus des herbes, deux papillons voltigent. Dans le bas à gauche : *K. Bodmer.* Pièce inachevée. L. 199 ^mm, h. 112.

32. — *Les deux Herborisateurs.* Paysage, rivière bordée de grands arbres ; vers le milieu de la composition, au premier plan, deux hommes près d'un bateau cueillent des herbes ; dans le fond on aperçoit un chasseur qui couche en joue. Cette estampe, inspirée par les souvenirs du voyage de Bodmer en Amérique, n'est pas signée ; nous n'en connaissons qu'une épreuve et nous ne pensons pas qu'il en existe d'autres. Les figures seraient, paraît-il, gravées par Charles Jacque. L. 430^mm, h. 302.

33. — *Le Chasseur.* Dans un fourré, au pied d'un gros arbre, un chasseur est au guet. Pièce anonyme, sans trait carré dans le bas. Il n'existe de cette eau-forte que trois ou quatre épreuves. L. 142 ^mm, h. 123. 1er état, avant les travaux à la pointe-sèche sur toute la planche ; 2e, poussé à l'effet.

34. — *Troupeau de bisons descendant des collines.* Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer.* Sans trait carré. Belle pièce. H. 221^mm, l. 148.

Deux eaux-fortes pour la *Vie à la campagne.*

35. — I. *Cerf à la reposée.* Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer aqua-forti.* L. 138^mm, h. 86. 1er état, avant la lettre ; 2e, avec la lettre.

36. — II. *Une harde.* Sous le trait carré, à gauche : *K. Bodmer pinx^t & sc.* L. 138^mm, h. 86. 1er état, avant la lettre ; 2e, avec la lettre.

37. — *Le Cerf et la Vigne.* Pour les *Fables de La Fontaine*, édition dite « des 12 peintres » (Jouaust, édit., 1873). Dans le bas à gauche : *K. Bodmer.* Cette pièce n'a pas été publiée, c'est la suivante qui fait partie de l'illustration de la susdite édition. L. 121 ^mm, h. 83. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, avec des travaux à la pointe-sèche ; 3e, terminé.

38. — Même sujet. Pièce publiée dans l'édition susdite. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer.* H. 122^mm, l. 85. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, terminé, avant la lettre ; 3e, avec la lettre.

39. — *Les Cerfs du Bas-Bréau.* Publié par l'*Art*. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer.* L. 298 ^mm, h. 235. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, avec des travaux à la roulette ; 3e, la planche remordue ; 4e, la planche reprise à la pointe-sèche ; 5e, avec le ciel ; 6e, la planche poussée à l'effet ; 7e, avec la lettre.

40. — *Chevreuil.* Tête de chevreuil vue de face. A droite : *K. Bodmer.* Sans trait carré. Publié par l'*Artiste* (juin 1889). H. 157 ^mm, l. 113. 1er état, à l'eau-forte pure, avant les contre-tailles sur diverses parties de la tête et du cou ; 2e, terminé mais avant la lettre ; 3e, avec la lettre.

41. — *Le Cerf et les deux Biches dans un fourré.* Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer.* H. 252 mm, l. 177. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, la planche poussée à l'effet.

42. — *Chevreuil et sa chevrette.* A droite, sur une pierre : *K. Bodmer.* H. 206 mm, l. 163. 1er état, avant le ciel terminé dans le coin gauche ; 2e, avec une plante fortetement indiquée dans les herbes, derrière la chevrette ; 3e, cette plante effacée, ou plutôt atténuée.

43. — *Une clairière sous bois.* Un cerf et six biches sortent de la futaie. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer* (1889). H. 280 mm, l. 202. 1er état, les animaux presque au trait ; 2e, les animaux terminés ; 3e, la planche terminée, le terrain ombré.

44. — *Cinq Biches dans un marais boisé.* Dans le bas, à droite : *K. Bodmer.* H. 288mm, l. 213. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, avec des travaux dessinant la forme des feuillages ; 3e, terminé à la pointes-èche.

45. — *Une rencontre.* Dans un intérieur de forêt, un cerf aperçoit trois biches et deux faons au repos sur le devant de l'estampe. Dans le bas, à droite : *Bodmer.* Planche avec des crevés en plusieurs endroits, que l'artiste a abandonnée.

46. — Même composition. Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer.* H. 287 mm. l. 209. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, retouché à la pointe-sèche ; 3e, terminé.

47. — *Rivière bordée de petits arbres.* Près de la rive, six canards. Au bas, vers le milieu : *K. Bodmer.* H. 183 mm, l. 111. 1er état, avec une tache dans le ciel, à gauche ; 2e, cette tache effacée.

48. — *Trois Biches sortant d'un fossé près d'une mare.* Dans le bas, à droite : *K. Bodmer.* H. 150 mm, l. 110. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, avec des travaux à la pointe-sèche sur le ciel et les arbres de gauche ; 3e, terminé et poussé très à l'effet.

49. — *Chevreuil courant dans le bois.* Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer.* Pièce exécutée à la pointe-sèche. H. 200 mm, l. 142. 1er état, presque au trait ; 2e, plus avancé, les barbes de la pointe-sèche laissées pour produire plus d'effet.

50. — *Cerf au repos dans la forêt.* Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer.* L. 110 mm, h. 80. 1er état, avec le ciel terminé et les travaux à la pointe-sèche ; 2e, la planche poussée à l'effet.

51. — *Dromadaire au repos.* Il est vu tourné vers le fond. Pièce anonyme. Sans trait carré. L. 155 mm, h. 130. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, avec de nouveaux travaux mais avant le fond ; 3e, avec le fond.

52. — *Deux boucs sur un monticule.* Pièce anonyme. Sans trait carré. L. 164 mm, h. 125.

53. — *Tête de buffle.* Dans la partie inférieure d'une planche. Pièce anonyme. Sans trait carré. H. 114mm, l. 80.

54. — *Quatre Perdrix au pied d'une roche.* Dans le bas, à gauche : *K. Bodmer.* H. 197 mm, l. 140. 1er état, à l'eau-forte pure, avant les travaux à la pointe-sèche ; 2e, terminé à la pointe-sèche.

55. — *Un paon et deux paonnes sur la branche d'un arbre.* Dans le bas, à droite, à rebours : *K. Bodmer.* H. 252 mm, l. 177. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e terminé.

56. — *Deux Paonnes.* Eau-forte non signée. Sans trait carré. C'est une étude des deux paonnes de la planche précédente. L. 152 mm, h. 108.

57. — *Des Paons dans un jardin ombreux.* Quelques-uns sont perchés sur un treillage tandis que le plus grand nombre parcourent une allée. Pièce anonyme. Sant trait carré. H. 290 mm, l. 212. 1er état, à l'eau-forte pure, en cet état on voit treize paons ; 2e, avec des travaux à la roulette, un paon qui se voyait dans le bas à gauche a été recouvert de travaux.

58. — *Caille dans les herbes.* Dans le bas, à droite : *K. Bodmer, 1888.* L. 230 mm, h. 155. 1er état, avant le ciel ; 2e, avec le ciel, mais avant les travaux à la pointe-sèche sur le ventre et la gorge de la caille ; 3e terminé.

59. — *Chardons et Chardonnerets.* Dans le bas, à droite : *K. Bodmer.* H. 317 mm, l. 223.

60. — *Cane et sa couvée.* Dans le bas, à droite : *K. Bo.* Eau-forte exécutée d'une pointe libre. L. 270 mm, h. 187.

61. — *Canard posé sur une patte.* Pièce anonyme. Sans trait carré. L. 202 mm, h. 145. 1er état, avec une rivière bordée d'arbres, à droite dans le fond de l'estampe ; 2e, le paysage du fond supprimé.

62. — *Trois Canards près d'une mare bordée d'herbes.* Au premier plan, à droite, des nénufars. Pièce anonyme. Sans trait carré. L. 157 mm, h. 105.

63. — *Heron à aigrette dans un marécage.* Pièce mal venue à la morsure. Sans trait carré. L. 155 mm, h. 110. 1er état, avec *K. Bodmer* à peine visible à gauche, la planche nettoyée ; 2e, le nom a disparu, la planche nettoyée en plusieurs endroits.

64. — *Deux Vanneaux dans les herbes près d'un marécage.* Pièce anonyme. Sans trait carré. L. 110 mm, h. 75.

65. — *Deux études de Faucons.* Anonyme. Sans trait carré. H. 152, l. 119.

66. — *Deux oiseaux et papillons dans les herbes.* L'un des oiseaux est sur une branche d'arbre au-dessus d'un nid. Dans le bas, vers le milieu : *K. Bodmer.* H. 455 mm, l. 298. Cette pièce a été reproduite par le procédé Gillot.

Trois estampes d'après les dessins de Bida, pour les *Évangélistes.* (Hachette, édit.).

67. — *La fuite de Loth.* Dans le bas, à droite : *K. Bodmer f.* L. 235 mm, h. 170. 1er état, à l'eau-forte pure, avant le nom du graveur ; 2e, plus avancé ; 3e, poussé à l'effet, avec le nom ; 4e, avec la lettre.

68. — *Le bon Samaritain.* Dans le bas, à droite : *Bida.* Non signé par le graveur. L. 238 mm, h. 172. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e poussé à l'effet ; 3e, terminé à la pointe-sèche.

69. — *Judas montrant aux Juifs l'endroit où est Jésus.* Dans le bas, à droite : *Bodmer sc.* H. 235 mm, l. 170. 1er état, à l'eau-forte pure ; 2e, la planche poussée à l'effet.

LITHOGRAPHIES

Animaux et paysages, d'après nature, par Karl Bodmer, suite de 10 pièces (Goupil et Cie, éd., 1858.)

70. — I. *Cerf et Héron.* L. 458 mm, h. 288.

71. — II. *Canards sauvages.* Belle pièce. L. 450 mm, h. 275.

72. — III. *Le matin : Cerfs et Biches.* L. 460, h. 288.

73. — IV. *Faisans.* H. 392 mm, l. 305.

74. — V. *Sangliers dans une mare.* Belle pièce. L. 427 mm, h. 285.

75. — VI. *Retour du gagnage.* L. 450 mm, h. 288.

76. — VII. *Lièvre poursuivit* (sic) *par un autour.* H. 392 mm, l. 305.

77. — VIII. *Cerfs au gagnage.* L. 382, h. 292.

78. — IX. *A l'abri du givre.* L. 298, h. 290.

79. — X. *Marcassins.* L. 400 mm, h. 282.

Il existe de cette suite des épreuves avant la lettre.

80. — *Biche et Faon.* Ils sont auprès de trois troncs d'arbre. A gauche, sans le trait carré : *K. Bodmer pinx. et lith.* H. 360 mm, l. 276. 1er état, avant la lettre, le *no 13* dans le haut à droite ; 2e, avec la lettre et le no.

81. — *Cerf dix-cors.* Sous le trait carré : *K. Bodmer pinx. et lith.* H. 360 mm, l. 280.

82. — *Harde de biches la nuit.* Trois biches et un cerf sont aux écoutes dans les hautes herbes ; sur le devant, une mare. Très belle lithographie dont on ne connaît que 2 ou 3 épreuves. L. 648 mm, h. 478.

83. — *Un cerf accompagné de trois biches.* Belle pièce. L. 680 mm, h. 527.

84. — *Au Bas-Bréau.* Sous le trait carré, à gauche : *K. Bodmer pinx. et lith.* H. 628 mm, l. 539. 1er état, avant la lettre ; 2e, avec la lettre.

85. — *En forêt.* Dans un sentier bordé de grands arbres se voit un bûcheron ; cette figure a été exécutée par J.-F. Millet. Belle pièce. H. 630 mm, l. 500. 1er état, avant toute lettre ; 2e, avec la lettre.

86. — *Le Crépuscule.* Un cerf sort de sa retraite, accompagné de plusieurs biches. Belle lithographie, publiée dans les *Artistes suisses* (no 10). L. 310 mm, h. 193. 1er état, avant toute lettre ; 2e, avec la lettre.

Sept lithographies publiées dans les *Artistes anciens et modernes.*

87. — I. *Intérieur de forêt* (*no 65*). H. 312 mm, l. 203.

88. — II. *Quatre Biches et un Faon à la reposée.* Pièce sans titre (*no 111*). L. 267 mm, h. 190.

89. — III. *Chasse au faucon,* d'après Ed. Wagrez (*no 170*). H. 352 mm, l. 210.

90. — IV. *Renard à l'affût* (*no 174*). L. 280 mm, h. 180.

91. — V. *Biches au repos* (*no 177*).

92. — VI. *Canards prenant leurs ébats sur une rivière ombragée* (*no 194*). Pièce sans titre. L. 270 mm, h. 180.

93. — VII. *Au bord de l'eau* (*no 206*). H. 270 mm, l. 200.

Il existe de ces sept pièces des épreuves avant la lettre ; elles sont rares.

94. — *Quinze Canards près d'une mare.* Lithographie anonyme, imprimée à plusieurs teintes. L. 310 mm, h. 198.

95. — *Biche et son faon dans le fourré.* Belle pièce sans titre, signée dans le bas, à droite : *K. B.* L. 407 mm, h. 307.

Histoire des premiers colons d'Amérique. — Suite de 4 pièces sur chacune desquelles on lit dans le haut : *Annals of the United Sates illustrated. The lioncers, 1852 ;* et sous le trait carré, à gauche : *Composed et drawn ou stowe by K. Bodmer.*

96. — I. *Capture des filles de Dr Boone et de Callaway par les Indiens.*

97. — II. *Délivrance des filles de Dr Boone et de Callaway.* Les figures de cette belle pièce ont été exécutées par Millet.

98. — III. Malgré nos recherches, nous n'avons pu réussir à trouver cette pièce.

99. —IV. *Simon Butler.* Très belle pièce. Les figures ont été exécutées par Millet.

Il existe de cette suite très rare quelques épreuves avant la lettre.

Lithographies exécutées en collaboration avec Eugène Le Roux.

100. — *Un abri.* Publié dans les *Souvenirs d'artistes* (*no 48*).

101. — *Pigeon sur son nid.* Cette lithographie est la répétition de l'eau-forte que nous avons décrite sous le no 11.

102. — *Canards et Hérons.* Ils sont près d'une rivière qui occupe tout le champ de l'estampe. Pièce sans titre. L. 308 mm, h. 200.

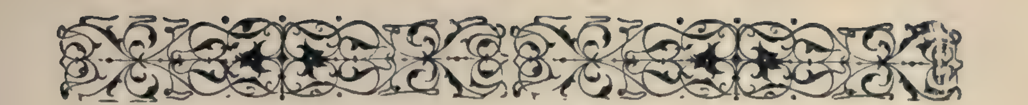
Avec Adolphe Mouilleron.

103. — *Le Refuge.* Un cerf et des biches dans un fourré de chênes. Sous le trait carré : *K. Bodmer et Mouilleron lith.* H. 363 mm, l. 250. 1er état, avant toute lettre ; 2e, avec la lettre.

104. — *Un coin de jardin.* Belle lithographie cintrée dans le haut. Sous le trait carré : *A. Mouilleron et K. Bodmer lith.* H. 447 mm, l. 343. 1er état, avant toute lettre ; 2e, avec la lettre.

LOYS DELTEIL.





POÈMES DE CHINE

(Nouvelle série)

OUBLI

Plus précieuses qu'un empire,
Les douces fleurs, toutes les fleurs,
Mêlent leurs parfums qu'on respire
Et mêlent leurs fraîches couleurs.

Après le long hiver maussade,
L'Empereur, avec volupté,
Se penche sur la balustrade
Pour mieux contempler leur beauté.

Et là, devant les fleurs sereines,
Le Fils du Ciel, avec sa cour,
Oublie enfin toutes les peines,
Toutes les peines de l'amour.



LANGUEUR

J'entends le veilleur qui frappe
Chaque veille tour à tour.
Tout dort. Le sommeil m'échappe.
Quand donc renaîtra le jour ?

Ce long bruit sourd, c'est la pluie
Tombant sur les bananiers.
Que ce long bruit sourd m'ennuie !
O les rayons printaniers !

Lugubre comme une aïeule,
Le cœur d'amour consumé,
Dans mon lit d'ivoire, seule,
Je songe à mon bien-aimé.

La nuit se tait, rien ne bouge ;
Le cher absent ne vient pas ;
Sous mon tremblant rideau rouge,
Je pleure, pleure tout bas.

Il est loin, ici je reste :
Tel, par le Fleuve-Lacté,
De la Tisseuse-Céleste,
Le Pasteur est écarté.

Puis-je courir, pauvre femme
Au petit pied déformé,
Après celui que réclame
Mon cœur d'amour consumé ?



CORTÈGE IMPÉRIAL

Aux portes du Phénix oscillent les lanternes ;
On brûle les parfums, l'encens flotte dans l'air ;
Des licornes, des paons, des fleuves, des cavernes,
Sont peints sur les écrans où rayonne un ciel clair.

Les plus beaux jeunes gens et les vierges d'élite
Sont rangés deux par deux sur le seuil du palais ;
L'un porte droit et haut le flambeau qui palpite,
L'autre tient l'éventail aux éclatants reflets.

Trois éléphants, couverts de housses violettes,
Marchent devant le char de diamants et d'or.
L'Empereur vient. Debout, soldats ! Chantez, poètes !
Et que le Fils du Ciel vive mille ans encor !



LA DÉLAISSÉE

Le siècle hait tout ce qui sombre :
Espérer, croire, être fervent,
C'est compter, en traversant l'ombre,
Sur un flambeau que bat le vent.

Sans grandeur, sans force, cœur fade,
Mon mari ressemble à son temps ;
Chez lui, belle comme le jade,
Une autre charme ses instants.

Peut-il, quand sa femme nouvelle
Sourit, sûre de ses appas,
Entendre de loin gémir celle
A laquelle il ne songe pas ?

L'eau des sources reste limpide,
Tant qu'elle ne sort pas des monts ;
Mais elle se trouble et se ride
Dans les lieux bas et les limons.

J'ai fait vendre par mes servantes
Mes perles, mes brillants réseaux ;
Et seules, les plantes grimpantes
Réparent mon toit de roseaux ;

Vers le soir, le bleu de ma manche
Tremble, léger, à l'air moins doux ;
Et je vais, quand le soleil penche,
M'abriter sous les grands bambous.



VERS ÉCRITS SUR LA GELÉE BLANCHE

De bleuâtres vapeurs flottent sur la vallée,
L'automne plane dans les airs ;
Les brins d'herbe fins sont couverts
De blanche et brillante gelée.

La gelée étincelle aux brins d'herbe tremblants :
On dirait le jade en poussière
Dont un sculpteur, fouillant la pierre,
Fait voler les nuages blancs.

Une tristesse immense, une tristesse sombre
Comme les mornes mamelons
Qui font la nuit sur nos vallons,
Projette dans mon cœur son ombre ;

Et pour tromper l'ennui qui gémit dans le vent,
J'écris sur la blancheur du givre
Comme sur la feuille d'un livre,
Ces vers que je fais en rêvant.



MARCHE MILITAIRE

A l'automne, il faut qu'on s'en aille
Vers les brigands des monts hideux,
Qu'on passe la Grande-Muraille
Et qu'on se porte au-devant d'eux.

Dès qu'on a partagé le tigre
Sculpté sur le bambou, l'on part;
Vers le Kobi, l'armée émigre :
On marche, on franchit le Rempart.

En ce désert de sable aride,
Le regard, qui flotte éperdu,
Ne voit que le croissant livide
Dans le vide au loin suspendu.

Sur le casque et sur la cuirasse
Luit le givre cristallisé ;
Les étriers sont blancs de glace,
Le fourreau du sabre est glacé.

Quand donc de ces pays infâmes
Reviendrons-nous, fiers et contents ?
Ne gémissez pas, jeunes femmes !
Il faudrait gémir trop longtemps.

ÉMILE BLÉMONT.





CHRONIQUE



DE temps à autre, la question des musées payants est remise en discussion, et l'opinion, il faut bien en convenir, semble de plus en plus se déclarer en faveur de ceux qui réclament qu'on établisse le tourniquet à l'entrée de nos musées. Jusqu'à présent, on avait pour principal argument, à l'appui de ce système, l'intérêt même des Beaux-Arts, le désir de créer des ressources qui allégeraient d'autant le budget de l'État et permettraient, en outre, aux musées nationaux de se présenter en assez avantageuse posture aux ventes d'œuvres d'art, où, trop souvent, ils sont dans la nécessité de céder le pas, devant les enchères, soit aux musées étrangers, soit aux collectionneurs.

Voici qu'on invoque, en faveur de ce système, l'intérêt du visiteur lui-même. Et la chose est moins paradoxale qu'elle ne le paraît au premier abord. Lisez plutôt les lignes suivantes, publiées naguère dans le *Temps :*

Il faudra reprendre sans se lasser, puisqu'on s'est heurté jusqu'à ce jour à d'incompréhensibles entêtements, cette vieille question des droits d'entrée à instituer à la porte de nos musées et de nos monuments publics pour recueillir, à l'exemple de l'étranger, quelques fonds qui serviraient soit à des achats, soit à l'entretien de nos richesses artistiques. Mais

puisqu'on est resté insensible à l'intérêt des Beaux-Arts, il faudra invoquer, dans nos nouvelles campagnes, l'intérêt du « consommateur » qui, ici, est très grand et manifeste. Quiconque paye, en effet, acquiert un droit. On lui doit un service en échange de la somme versée. Toute personne qui visite un musée dont elle a payé l'entrée saura se défendre contre l'hostilité professionnelle des conservateurs et des gardiens. Elle voudra, comme on dit « en avoir pour son argent »; elle ne sacrifiera rien de son plaisir; au besoin, elle saura réclamer. La gratuité, au contraire, c'est l'abri le plus solide et le plus sûr de la nonchalance des potentats, grands ou petits, qui règnent dans nos musées. Qui oserait réclamer contre leur dédain du public, puisque personne ne paye? Vraiment ceux d'entre eux qui sont partisans des musées payants ne savent guère ce qu'ils font : le jour où la réforme serait accomplie, les musées n'appartiendraient plus aux conservateurs. Il faudrait se réveiller et faire quelque chose. Ce serait une Bastille prise.

Si vous voulez savoir quels droits donnerait au visiteur le fait de payer l'entrée d'un musée, tentez, par exemple, cette chose, qui serait exquise, mais que les « occupants » rendent pénible et décevante : la visite du palais de Versailles. Si vous pouviez payer, vous ne souffririez pas que l'on réduise systématiquement le temps réservé aux visites, que l'on reporte à onze heures (par un simple *grattage* de chiffres sur la pancarte réglementaire) l'entrée, qui devrait commencer à dix heures, sinon à neuf. Si vous pouviez payer, vous exigeriez que les gardiens fussent complaisants, qu'ils ne disent pas tant d'absurdités dans leurs explications, qu'ils vous laissent admirer à votre aise tant de chefs-d'œuvre et de souvenirs, qu'ils ne vous entraînent pas, enfin, — sans pitié pour le sexe ni l'âge, — dans une course haletante et échevelée à travers les salles à peine entrevues.....

Mais vous ne payez pas! Vous êtes le troupeau humble et patient des gens à qui l'on fait l'aumône d'un peu de récréation artistique. Vous n'êtes pas chez vous. « Cependant, le budget! » protestez-vous. Ce n'est pas sérieux. Le budget est une fiction. C'est tout le monde et c'est personne. On serait ridicule en France si, sous prétexte qu'on paye des impôts, l'on avait la prétention que les fonctionnaires de tout ordre soient les serviteurs et non les maîtres de la chose publique. Les mœurs sont ainsi. Nous sommes toujours la masse corvéable, et c'est pour cela, sans doute, qu'on transforme en corvée l'agrément que nous pourrions attendre de la visite du domaine artistique de la nation. En un temps où tout le monde sollicite des dégrèvements, la pétition va paraître originale; mais il n'importe. *On demande à payer l'entrée des musées..... afin de les voir sérieusement.* Que l'on stipule deux, trois, quatre, cinq, dix jours d'entrées gratuites, si l'on n'est pas encore guéri des routines et des rengaines qui ont fait repousser jusqu'à maintenant le projet des entrées payantes; mais que l'on *autorise* le public à payer au moins un jour par semaine, afin que, ce jour-là, le public ne fasse pas dans les musées figure de ces parents pauvres qu'on reçoit par pitié et que maltraite la valetaille.

Le rédacteur du *Temps* a cent fois raison : le public ne manquera pas de sentir la justesse de son argument, estimant, lui aussi, qu'en effet rien ne coûte aussi cher que ce qui est gratuit lorsque la gratuité, — comme c'est ici le cas, — entraîne l'usage, c'est-à-dire l'obligation du pourboire.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a informé l'Académie des Beaux-Arts qu'il venait de charger le sculpteur Coulon d'exécuter le buste de feu M. Bailly, architecte, membre de l'Académie. Il a prié en même temps la Compagnie de désigner deux de ses membres pour examiner le buste au double point de vue de l'exécution et de la ressemblance.

L'Académie a désigné dans ce but MM. Jules Thomas et Charles Garnier.

Le jugement du concours d'architecture pour le prix de Rome a été rendu par l'Académie des Beaux-Arts.

Voici les résultats de ce concours :

Premier grand prix. — M. Alfred Recoura, né le 30 septembre 1864, à Grenoble, élève de M. Pascal.

Premier second grand prix. — M. Auguste-René-Gaston Patouillard, né le 13 novembre 1867, à Toulouse, élève de M. Ginain.

Deuxième second grand prix. — M. Gabriel Héroud, né le 22 mars 1866, à Marseille, élève de M. Raulin.

Les concurrents étaient au nombre de dix : MM. Varcollier, Deperthes, Recoura, Umbdenstock, Héroud, Lecardunnel, Dussart, Garnier, Patouillard et Chifflot.

Le sujet du concours, qui avait été fourni par M. Charles Garnier, était le suivant : « Élever dans la capitale d'un grand pays une école centrale des arts et manufactures, cette école ayant le double but de former des ingénieurs civils et de fournir des officiers de réserve pour l'artillerie. »

Dans le concours de gravure en taille-douce, pour le prix de Rome, l'Académie a attribué le grand prix à M. Germain, élève de MM. Blanchard et Gérôme, le premier second grand prix à M. Mayeur, élève de MM. Jules Jacquet, Bonnat, Levasseur et Leroy, et une mention à M. Penat, élève de MM. Jules Jacquet et Bonnat.

On vient d'ouvrir au palais de Versailles une salle où l'on a groupé les nouvelles acquisitions. Parmi celles-ci se trouvent la statue en argent de *Henri IV enfant*, par Bosio, et la statue à mi-corps, en bronze, de Louis XII, datée de 1505. Certaines peintures ont un rare intérêt historique : tels sont les deux tableaux de Carrey, dont l'un représente la réception du marquis de Nointel, ambassadeur de Louis XIV, par le grand-vizir, en 1671, et l'autre, leur réception par le Grand Seigneur.

Au nombre des portraits, il faut citer celui de Manuel, procureur de la Commune de Paris, et celui du compositeur Méhul, par Ducreux ; un portrait du général Bertrand, par Paul Delaroche, légué par Mme Thayer, née Bertrand ; Grétry, par Robert Lefèvre ; des portraits militaires, le général Schramm et Bernadotte, par Gros ; enfin, *Marie-Antoinette à la Conciergerie,* par Kocharski.

A ces peintures sont joints plusieurs dessins de haute valeur ; quelques-uns sont signés de David : entre autres un croquis de l'impératrice Joséphine, une étude de Marat, mort, et des projets de costumes, donnés par M. David-Chassagnole ; il faut citer encore un portrait de Napoléon Ier, par Gérard, et l'esquisse de Carpeaux, représentant Napoléon III dans son cercueil.

M. le baron Alphonse de Rothschild, membre de l'Académie des Beaux-Arts, vient de faire don à la ville de Nice pour son musée, d'un bas-relief en bronze de Paul Loiseau-Brousseau, *Cavaliers arabes attaqués par une lionne.* Le même donateur a offert à la ville de Besançon pour son musée, un bas-relief en bronze argenté, de Mme Marcelle Lancelot-Croze, la *Famille,* qui fut très remarqué à la dernière exposition des femmes peintres et sculpteurs, et un tableau de M. Étienne Martin, *Village de Provence.*

M. Paul Blondel, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, est nommé architecte du palais du Louvre et des Tuileries, en remplacement de M. Guillaume, dédédé.

Parmi les nominations faites dans la Légion d'honneur, à l'occasion de la fête nationale, sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, nous citerons les suivantes : au grade de commandeur, M. Geffroy, directeur de l'École française de Rome, membre de l'Institut ; au grade d'officier, M. Marmontel, professeur de musique ; au grade de chevalier, MM. Deprez, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque nationale ; Auguste Dorchain, poète et auteur dramatique, Eugène Lintilhac, homme de lettres ; Mme Virginie Demont, artiste-peintre ; MM. James Tissot, artiste-peintre, Marck, directeur du théâtre national de l'Odéon ; Raoul Toché et Paul Ferrier, auteurs dramatiques ; René de Boisdeffre, compositeur de musique ; Madier de Montjau, chef d'orchestre à l'Académie nationale de musique ; Ernest Coquelin, sociétaire de la Comédie-Française ; Bigard-Fabre, chef de bureau au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Sur la proposition du ministre des Travaux publics, ont été nommés chevaliers : MM. Batigny et Roux, architectes des bâtiments civils ; Landry, chef des travaux du garde-meuble national ; Chancel, architecte du palais de l'Élysée.

Ont été nommés chevaliers au titre étranger, sur la proposition du ministre des Affaires étrangères : MM. Ulpiano Checa, artiste peintre, sujet espagnol ; Silvio Lazzari, compositeur de musique, sujet autrichien ; Ricardo de Los Rios, artiste graveur, sujet espagnol ; Eugène-Laurent Vail, artiste peintre, citoyen américain ; Ch.-G. Wallgren, artiste statuaire, sujet russe.

Un arrêté rendu par le ministre du Commerce ouvre un concours pour les plans et les dispositions générales de l'Exposition universelle qui aura lieu à Paris en 1900. En voici les principales conditions :

Seuls, les Français sont admis à prendre part à ce concours, sans autre condition à remplir que de justifier de leur nationalité.

Les concurrents devront se faire inscrire au commissariat général, 80, rue de Varenne, où leurs demandes sont reçues à partir du 13 août, tous les jours non fériés, de dix heures à midi et de deux heures à quatre heures. Ces demandes d'inscription pourront être faites par lettres.

Seront affectés à l'Exposition : le Champ-de-Mars, le Trocadéro et ses abords, le quai d'Orsay, l'esplanade des Invalides, le quai de la Conférence, le Cours-la-Reine, le Palais de l'Industrie et les terrains avoisinant ce palais, entre son axe longitudinal prolongé, l'avenue d'Antin et le Cours-la-Reine. Les jonctions nécessaires seront établies entre les deux rives de la Seine, notamment par un large pont en face de l'Hôtel des Invalides.

Dans leurs projets, les concurrents devront prévoir toutes les dispositions à prendre sur les diverses parties de l'emplacement, berges de la Seine comprises, et y figurer spécialement :

Les palais et autres édifices d'exposition générale;

Les salles de fêtes et de distribution des récompenses;

Un édifice pour les congrès et un bâtiment pour l'administration (tous deux en bordure de l'emplacement, de manière à présenter une entrée directe de l'extérieur et une communication avec l'intérieur de l'enceinte);

Les jonctions entre les rives du fleuve;

La distribution des parcs, jardins, effets d'eau et autres motifs de décoration;

Les moyens de transport mécanique des visiteurs dans l'Exposition (ces transports pourront emprunter le quai de Billy et l'avenue de la Motte-Piquet);

Les entrées de l'Exposition, avec les espaces ménagés pour la circulation en dedans et autour de l'enceinte, ainsi que pour le stationnement extérieur des voitures;

Les dispositions proposées en vue de maintenir la circulation générale du quartier et d'assurer le passage des voies publiques au dehors ou au travers de l'enceinte.

Des espaces libres seront réservés pour les palais ou pavillons des administrations publiques, des colonies et pays de protectorat et des nations étrangères, pour les bâtiments spéciaux d'expositions particulières, pour les abris de générateurs et les stations d'électricité, pour les salles de spectacle et pour les établissements de consommation, etc.

Toute liberté est laissée aux concurrents en ce qui concerne les monuments actuels, situés dans le périmètre de l'Exposition. Ils pourront proposer la conservation, la modification ou la démolition de tout ou partie de ces monuments, y compris la Tour de 300 mètres.

Par exception, le palais du Trocadéro devra être intégralement maintenu et ne sera susceptible d'aucune transformation essentielle que celle d'un agrandissement du côté du parc, s'il y a lieu.

D'une manière générale on évitera de toucher aux plantations dont l'enlèvement même temporaire ne serait pas absolument indispensable.

Des constructions pourront être élevées : 1° en encorbellement sur la Seine, le long des quais; 2° par dessus le chemin de fer des Moulineaux, la gare de l'esplanade des Invalides et le pont reliant cette esplanade au Cours-la-Reine.

Les concurrents ne perdront pas de vue que le système de classification adopté comporte la réunion ou le rapprochement dans toute la mesure possible des produits, du matériel et des procédés de fabrication.

Tout en ayant une latitude complète pour le choix des éléments constitutifs des édifices, les auteurs de projets n'oublieront pas que les constructions nouvelles doivent être essentiellement provisoires et qu'il importe de réaliser l'effet le plus décoratif avec les matériaux les plus économiques.

Les concurrents seront libres de signer leurs projets ou de les présenter sous le couvert de l'anonymat.

Un délai de quatre mois est accordé pour la rédaction des projets qui devront être déposés, du 10 au 12 décembre, au Palais de l'Industrie.

Les dessins des projets seront publiquement exposés et soumis à un jury de trente et un membres, dont dix seront élus par les concurrents, mais aucun concurrent n'en fera partie.

Il pourra être alloué par décision du jury : trois primes de 6,000 francs, quatre primes de 4,000 francs, cinq primes de 2,000 francs, six primes de 1,000 francs.

Les projets primés deviendront la propriété de l'administration, qui aura la faculté d'en disposer à son gré et d'y puiser les éléments à sa convenance.

Il est expressément entendu que l'administration se réserve la liberté la plus complète pour l'examen et la solution de toutes les questions relatives soit à l'établissement du projet définitif, soit à la direction et à l'exécution des travaux.

A l'arrêté du ministre est joint un état des surfaces couvertes, nécessaires pour les divers groupes d'objets exposés.

Léon Cladel n'aura pas, — à l'inverse de tant d'autres grands hommes, — longtemps attendu la glorification posthume. Deux ans à peine après sa mort, le dévouement de ses amis et de ses admirateurs a été assez fécond pour que l'entreprise d'un monument élevé à sa mémoire, dans son pays natal, ait pu être menée à bien.

Ce monument, dont le modèle fut exposé au Salon du Champ-de-Mars, est l'œuvre du sculpteur Émile Bourdelle. D'une gaîne en marbre émerge le buste en bronze de l'auteur des *Va-nu-pieds*, dans l'attitude méditative qui lui était habituelle, ses longs cheveux flottant sur les épaules, les mains croisées, retenant la plume. L'œuvre est d'un beau sentiment, exempte de banalité. Le petit square tout verdoyant, que la ville de Mon-

tauban a choisi pour servir de cadre au monument, convient à merveille à l'accent d'intimité que le statuaire a voulu imprimer à l'effigie de Léon Cladel.

Le président du comité, M. Émile Pouvillon, dans un discours fort remarquable, a rendu un suprême hommage à la mémoire de son ami. Il a dit, en termes émus, les rêves humanitaires de Cladel et la profonde sympathie, parfois ardemment exprimée, que l'auteur du *Bouscassié* eut pour les humbles et les deshérités :

Hélas! messieurs, la misère et la plainte de la race humaine sont l'une autant que l'autre éternelles. De siècle en siècle les littératures et les bibles se renvoient les échos de cette souffrance et de cette pitié. Léon Cladel fut un de ces échos les plus émus, les plus sonores. Ce dur forgeron de vocables, ce sonneur à pleins poumons des agressives fanfares, s'attendrissait devant un chien battu, pleurait devant une enfance à l'abandon.

Et n'est-ce pas une deshéritée, encore, une opprimée, celle qu'il a célébrée, qu'il a magnifiée en de si belles pages, — les plus belles peut-être de son œuvre, — cette patrie quercinoise, à laquelle il garda toute sa vie un si tendre attachement ?

Provincial de cœur, après trente ans d'exil, barbare mal apprivoisé, toujours défiant des coquetteries de la gloire parisienne, notre concitoyen ne cessa de protester contre la tyrannique suprématie de la grande ville, de la villasse comme il l'appelait, parfois, en ses boutades; il ne cessa de réclamer, contre elle, l'affranchissement, l'autonomie de la province.

Au nom de la province, c'est donc un acte de reconnaissance que nous accomplissons aujourd'hui. Glorifié si souvent par Léon Cladel, il était juste que Montauban le glorifiât à son tour. Puisse cet hommage maternel, un peu tardif peut-être, apaiser les mânes de ce fils trop longtemps négligé!

Le discours de M. Pouvillon s'est terminé par ce souvenir qui peint bien l'artiste toujours préoccupé de la perfection littéraire de son œuvre, qu'était Cladel :

Je me souviens, messieurs, qu'à une de mes visites à Sèvres, à cette villa Bon-Accueil, si bien nommée, je trouvai l'hôte soucieux. Il venait de lire ces *Dialogues philosophiques* où le maître ironiste se joue avec les facettes et les prismes de sa pensée autour des angoissants problèmes de la destinée humaine. Que deviendra, à la mort inévitable de notre planète, l'héritage si lentement, si péniblement amassé de notre civilisation? Périra-t-il tout entier, dispersé dans l'impassible éther, ou bien pourrons-nous en transmettre quelque parcelle à une planète amie?

Cette question, qui avait ému Ernest Renan, tourmentait à son tour Léon Cladel. Et ce n'était pas seulement la perte du progrès humain qui le navrait, c'était encore et surtout la mort de la littérature et de sa littérature. Quoi? Ces phrases, si laborieusement construites, ces périodes comme les assises de quelque indestructible pyramide, tout cela, après quelques milliers de siècles à peine, s'en irait en atomes dissous à travers la poussière des mondes! Son orgueil d'écrivain se révoltait à cette idée.

Il ne dépend pas de nous, messieurs, de rendre tout à fait vaines les craintes ingénues et touchantes de notre concitoyen. Modeste était le pouvoir de notre comité; l'éternité n'était pas de son ressort.

Cependant, — la science réalise maintenant l'impossible, — si quelque ingénieuse découverte permettait de transmettre de notre terre déclinante à quelque astre plus jeune et mieux portant, quelques fragments triés par une sélection suprême de la littérature nationale, je crois pouvoir assurer à cette ombre inquiète, qui, peut-être, nous écoute, que,

sinon toute son œuvre, quelques livres au moins, quelques chapitres, iraient retrouver chez ces peuples inconnus la louange que mériteront toujours et partout une noble pensée, un sentiment généreux, exprimés dans une forme impeccable.

Puis est venu le tour de M. Armand Silvestre qui a évoqué les souvenirs littéraires de la génération à laquelle il appartient comme Cladel. Il a conté, avec un charme extrême et une émotion communicative, le hasard de la rencontre qu'il fit de celui-ci et qui demeura leur première et dernière entrevue :

C'est à l'improviste, par hasard, en pleine campagne où nous ne nous cherchions guère, que je vis Cladel pour la dernière fois. C'était dans le bois de Saint-Cloud, voisin de Sèvres, qu'il habitait, non plus sous un soleil étincelant, mais par une après-midi voilée, comme empreinte de la mélancolie des déclins. Blessé, moi-même, du même mal que les choses, je m'étais assis au pied d'un arbre, au revers d'un talus, quand, dans le chemin qui tournait à mes pieds, j'eus la vision d'un homme presque fantastique que suivaient des chiens.

D'en haut, je ne voyais, sous les rebords abaissés de son chapeau, que des boucles de cheveux flottantes sur le cou et les pointes mal taillées d'une barbe d'impression fauve. Il passa sans lever les yeux, un peu penché sur un solide bâton. Il était déjà passé quand je pensai que ce pouvait être Cladel, et je sautai vivement sur le sable. Ses chiens se retournèrent les premiers pour venir me flairer, — mais sans aboyer. — Il avait fait doux tout ce qui l'entourait ! — Un instant après, mes mains serraient les siennes, ses mains amaigries, exsangues, mais nerveuses encore dans l'étreinte amicale.

Et je retenais à grand'peine mes larmes à le voir ainsi. Ses yeux bruns et brillants avaient la couleur des feuilles mortes où pointent les étincelles du feu qui va les consumer. La vision de sa rude vie, pareille à un bûcher où son âme ardente avait été la constante holocauste me traversa l'esprit, et ses formes émaciées m'apparurent comme une cendre déjà flottante qu'un souffle seulement soutenait encore dans l'air, toutes prêtes à s'évanouir. Une plus grande douceur était dans sa parole et comme la musique, pleine de pardon, des adieux. Ce fut d'éternels adieux qu'en effet nous nous fîmes, ce jour-là, l'un à l'autre, sans le savoir.

Et maintenant, devant ce buste fidèle, qui me le rend presque ainsi que je le vis alors, dans la fierté invaincue de sa vie cependant défaillante, lutteur intrépide du travail devant le mal sans merci, ces adieux, je les renouvelle et, malgré moi, j'en mêle la tristesse au grand cri triomphal qui s'élève autour de sa mémoire glorifiée !

Te voilà revenu sous ton soleil du Quercy, ô Cladel ! comme moi sous mon soleil de Toulouse. La moisson s'achève, la vendange s'apprête, et le laboureur est joyeux, comme le jour où nos âmes, grisées de la même ivresse, communièrent dans l'amour sacré du pays. C'est dans cet amour, qu'après avoir pleuré ta perte, je salue ton robuste génie, digne fils de cette terre laborieuse et féconde, et que, comme tu le fis autrefois à Barbey d'Aurevilly, je te donne rendez-vous dans l'immortalité que garde la nature, l'*alma parens* des êtres et des choses, à ceux qui, comme toi, l'ont adorée comme un dieu et aimée comme une mère, dans tout ce qui vit, dans tout ce qui souffre, dans tout ce qui semble seulement mourir.

C'est en vers que M. François Fabié a salué la mémoire de Cladel, en beaux vers reflétant cette commune et profonde sympathie pour la nature, qui inspira les œuvres de l'écrivain comme elle inspire celles du poète rustique :

. . . .

Vois à tes pieds ta ville en ses habits de fête...
« *Montauban-Tu-Ne-Le-Sauras-Pas* », disais-tu ?

Montauban sait au moins de quel amour têtu
Tu l'as toujours aimée et chantée, ô poète ;
Et sa voix t'applaudit, si la tienne est muette,
Son cœur bat, maternel, pour ton cœur qui s'est tu.

Hardi, tu t'en allas un jour vivre loin d'elle,
Cueillir sur d'autres bords le laurier enchanté;
Mais la mort t'a surpris, là-bas, en plein été,
— Moissonneur jusqu'au bout à sa gerbe fidèle;
Montauban te reprend, et ta palme immortelle
A jamais va fleurir au cœur de ta cité!
Longuement devant toi Cadurques et Ruthènes,
Vigoureux rejetons de ceux que tu chantas,
Passeront, — citadins, rustiques et soldats,
Payses aux yeux clairs ainsi que vos fontaines,
Tous bénissant l'auteur des histoires hautaines
Qu'en vingt livres nerveux et sains tu leur contas,
Tous saluant en toi le barde au cœur de flamme,
Toujours ému, toujours sincère et plus vibrant
Que l'arbre des sommets ou la fleur du torrent,
— Impétueux, avec des tendresses de femme,
Une âme qui du sol gaulois reflétait l'âme,
Un fier artiste, exquis parfois, parfois très grand!





LES LIVRES

Les Pièces de Molière : Monsieur de Pourceaugnac, avec une notice et des notes par Georges Monval, et un dessin de Louis Leloir, gravé à l'eau-forte par Champollion (Paris, E. Flammarion).



ETTE collection du théâtre de Molière, publiée en pièces séparées, compte au nombre des plus charmantes éditions qui soient sorties des presses de Jouaust et qu'ait produites la Librairie des Bibliophiles. Chaque pièce forme un élégant volume, d'une perfection typographique achevée, dont le format (in-16 elzévirien) est d'un maniement essentiellement commode. Les fins et spirituels dessins que Louis Leloir fit jadis pour une grande et belle édition de Molière, publiée pareillement par Jouaust, et qui furent alors gravés de magistrale façon par M. Léopold Flameng, sont ici reproduits à l'eau-forte, en réduction, par M. Champollion, le plus soigneux et le plus minutieux des aquafortistes : traités par ce procédé délicat et ramenés au format de cette édition, ils deviennent les plus jolies vignettes qui se puissent voir.

Lorsque Jouaust entreprit cette publication, il confia la rédaction de la notice qui précède chaque pièce et des notes qui la suivent à Aug. Vitu. Quand celui-ci mourut, l'éditeur choisit pour le remplacer dans ce travail l'érudit archiviste de la Comédie-Française, M. Georges Monval, le plus qualifié et le plus autorisé d'entre les hommes de ce temps pour mener à bien une tâche de cette sorte. Jouaust est mort à son tour, avant que la moitié des pièces de Molière eût paru dans cette édition. Un éditeur bien avisé, M. E. Flammarion, s'est trouvé, qui l'a continuée en suivant avec la plus scrupuleuse fidélité les traditions de soin artistique et de goût impeccable, que lui laissait son prédécesseur.

L'apparition des pièces s'y succède dans l'ordre chronologique : la dernière parue est *Monsieur de Pourceaugnac*. En frontispice, M. Champollion a reproduit le dessin où Louis Leloir a vivement rendu l'amusante scène du troisième acte qui montre M. de Pourceaugnac, déguisé en femme, aux prises avec les deux Suisses. Dans la notice, M. Georges Monval

donne l'historique de la pièce et discute, en critique parfaitement renseigné et documenté, les prétendues sources auxquelles d'aucuns ont conjecturé que Molière avait puisé, pour composer son personnage. Son opinion, qui demeure de beaucoup la plus plausible parce qu'elle se fonde sur maint témoignage contemporain, est que Pourceaugnac était « un portrait, tout au moins la caricature d'un original connu » , un Limousin, paraît-il.

Une réflexion de Stendhal, — qui, toujours prêt au paradoxe, s'étonne que le public de 1824 puisse se divertir à une farce composée pour la cour de 1669, — est pour l'auteur de la notice l'occasion d'une piquante boutade sur de certains ridicules qui ne sont pas restés, tant s'en faut, un exclusif privilège du temps de Molière.

Comme la satire des médecins, l'exécution falote des Sotenville, des Pourceaugnac et des Escarbagnas sera toujours de circonstance. Tous, il est vrai, ne sont pas de Limoges : il en vient de l'Auvergne et de la Bretagne, de la Touraine et de l'Anjou ; la Canebière, Agen, Béziers en fournissent beaucoup. Le Midi déborde. Il s'agit bien d'épouser Julie, à cette heure ! La province se rue à la conquête de la capitale. A peine débarqués de leur petite ville, ces échappés de Béotie se répandent, intriguent, s'étalent, s'infiltrent, jouent des coudes et nous écrasent les pieds, boivent notre oxygène et nous gratifient en échange de leurs mœurs locales, de leurs patois, rimés ou non, de leur cuisine, de leurs farandoles et de leurs bourrées. Et plus de matassins à lancer après leurs chausses ; la meute serait impuissante : ils sont trop ! Sbrigani ne les mystifie plus, la petite presse les prône et les implante. Ils tiennent le haut du pavé, ils fondent des sociétés d'admiration mutuelle et d'applaudissement réciproque. Paris est à eux. Pourceaugnac n'est plus. Place à Tartarin, place à Pégomas !

Le rapprochement, il faut en convenir, n'est pas hors de propos. On ne s'étonnera pas que l'homme le mieux qualifié de nos jours pour parler de Molière, — un petit-fils du grand comique pourrait-on dire, — ait trouvé là de quoi s'échauffer la bile et exercer sa verve. Cela montre, en tout cas, avec quelle conviction M. Georges Monval rédige ces notices des pièces de Molière et qu'il s'y rencontre une ardeur toute moderne, qui n'a rien de commun avec la froideur classique.

Œuvres de Molière : Les Amants magnifiques, notice par A. de Montaiglon, illustrations par Maurice Leloir (Paris, Émile Testard).

De son côté, la grande et belle édition de Molière, à laquelle l'éditeur Testard donne ses soins les plus intelligents, poursuit sa publication sans se départir de la belle ordonnance typographique et du luxe d'illustration dont il a été fait ici un juste éloge. La dernière pièce publiée est celle des *Amants magnifiques,* l'une de celles que l'on néglige volontiers dans l'œuvre du maître. Et pourtant, suivant le conseil que donne la savante notice de M. de Montaiglon, ceux qui ne la connaissent pas peuvent se hasarder à la lire : « Ils s'y plairont plus qu'ils ne pensent. Ce n'est pas un des chefs-d'œuvre ; il y assez d'élégance et de charme pour ne pas leur faire regretter l'heure qu'ils y auront passée, et plus d'un y reviendra. »

Le dessinateur, du reste, n'a pas mis moins d'ingéniosité ni moins de variété dans l'invention des motifs destinés à en orner le texte, que lorsqu'il a eu à illustrer les plus importantes d'entre les œuvres de Molière. La fantaisie des compositions de M. Maurice Leloir est toujours aussi délicate et non moins précieuse par le fini du détail et la scrupuleuse exactitude des formules dont la précision ne se permet jamais la moindre infraction au style de l'époque. Mais, puisque la taille-douce apporte à la reproduction et à l'impression de toutes les vignettes le luxe de son procédé, pourquoi ne pas profiter des spéciales ressources qu'elle offre pour obvier à la sécheresse du dessin à la plume, par l'emploi de teintes que permet le tirage et qui rehausseraient la saveur de ces jolis dessins ?

La photographie et le droit, par A. Bigeon (Paris, Ch. Mendel).

Depuis quelque temps, la pratique de la photographie s'est tellement répandue en dehors des professionnels qui jadis l'appliquaient à peu près exclusivement, qu'il devenait utile que quelqu'un de compétent se préoccupât de marquer, en termes précis, les limites des droits et des devoirs établis par la loi, ou, à son défaut, par la jurisprudence en cette matière. L'ouvrage de M. Bigeon est né de cette préoccupation. Il contient tous les renseignements que comportent les multiples questions de la contrefaçon, de la propriété du cliché, des formalités et autorisations nécessaires, etc. ; de là son incontestable utilité pratique pour les amateurs, — ils sont légion, — qui s'adonnent à la photographie.

Les Artistes célèbres : les Moreau, par Adrien Moureau (Paris, G. Pierson et Cie).

C'est avec une rare sûreté de jugement et la sagacité d'un historien d'art excellemment renseigné que M. Adrien Moureau a étudié l'œuvre et la carrière de deux des plus habiles et des plus fins artistes du dix-huitième siècle, éminemment français par l'esprit et le talent, dans les productions desquels se reflètent, avec une précision inégalée, le temps et le milieu où ils vécurent.

Des deux frères Moreau la destinée fut loin d'être semblable à l'égard de la postérité. Moreau l'aîné, qui dut être l'initiateur de son frère dans l'art qui a fait à ce dernier l'universelle renommée que l'on sait, est demeuré lui-même, par contre, peu connu comme homme et comme artiste à la fois. « Ayant contribué par son exemple à la vocation de son frère, — constate M. Moureau, — il fut sans doute devancé par lui, mais les admirateurs du vignettiste ont trop négligé l'instigateur et le compagnon de ses premiers travaux. Mélancolique destinée que celle de certains artistes relégués au second rang par quelque illustre parenté, condamnés à toujours marcher dans l'ombre d'un rival, obtenant difficile-

ment justice pour leur mérite individuel. Heureux quand l'affection leur rend léger ce parallèle écrasant, quand ils savent se contenter du rôle qui leur est assigné et tailler dans celle d'autrui leur part de célébrité. »

En tout autre posture nous apparaît Moreau le jeune. La célébrité qu'il doit à un talent exquis, le prix qui s'attache à toutes ses œuvres en font l'un des artistes les plus admirés de son époque. Dans l'ouvrage qui nous occupe, la biographie du dessinateur et l'étude de son œuvre sont traitées avec une entière conscience et l'essentielle compréhension du sujet, auxquelles s'ajoute l'appoint d'une forme attrayante, ce dont le lecteur sait toujours gré à l'auteur.

L'illustration de ce livre offre un intérêt tout spécial en ce qu'elle comprend un nombre considérable de croquis, reproduits en fac-simile, qui sont extraits du précieux recueil de dessins originaux de Moreau le jeune, qui fut acquis par le Louvre, il y a quelques années.



Le Directeur-Gérant, Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE



EN TROADE

NOTES DE VOYAGE

Connaissant déjà l'oasis de verdure où Brousse sème sur les flancs du majestueux Olympe ses maisons pittoresques, ses blanches mosquées et ses « turbés » funéraires aux faïences multicolores, j'avais résolu de consacrer les quelques jours de congé que me valaient les fêtes du Courbân-Beiram à la visite des défenses maritimes, élevées par les Turcs aux Dardanelles pour en commander le détroit, et à une excursion, dût-elle être rapide, dans la plaine fameuse où fut Troie, où respira Hélène; et j'avais retenu mon passage à bord du bateau du Lloyd autrichien, l'*Apollo*. N'ayant pas eu la chance d'embarquer sur la *Vénus*, — n'est-elle pas, la blonde déesse, la cause première de toute cette guerre de Troie et au fond la grande coupable pour avoir doté la femme de l'infortuné Ménélas d'une beauté funeste ? — pouvais-je arriver sous de meilleurs auspices que ceux du dieu des Muses et de la Poésie, dans ces lieux consacrés par la Poésie et par les Muses? Voilà pourquoi, l'esprit rassuré par cet heureux présage, le 22 juin, à six heures du soir, emporté par l'*Apollo* qui laissait derrière lui Constantinople ensoleillée, pleine de la rumeur d'une ville turque qui s'apprête à célébrer par d'innombrables sacrifices d'animaux de tout genre, de moutons en particulier, une de ses plus grandes solennités religieuses, — je regardais les coupoles et les minarets de Stamboul, comparés jadis si joliment, par Lady Montagu, à des oignons de tulipes et à des vases chinois au long col, se fondre

peu à peu dans les brumes dorées du couchant, et je sentais pénétrer en moi, avec la brise du large, la joie du départ qui amène le repos. Elle eût été sans mélange, si je n'avais laissé seul, dans une maison que je devine parmi toutes celles étagées en gradins sur la colline de Péra et au-dessous des lourds bâtiments de notre ambassade, ce que j'ai de plus cher au monde.

Vers onze heures de nuit, la conversation que je tenais sur le pont du navire avec deux amis turcs, sous le regard des étoiles scintillantes et d'une lune argentée, était interrompue par notre passage entre la lourde masse de l'île de Marmara (Proconnèse) à gauche et en face la côte de Rodosto, dont la ligne faiblement éclairée se laissait soupçonner, m'apportant le ressouvenir des angoisses morales endurées quand, il y a trois ans, par des nuits aussi belles, j'y attendais, négociateur responsable mais immobilisé, que dans les repaires lointains du sombre Tchelebi-Dagh se fût décidé le sort d'un compatriote, prisonnier aux mains d'une bande de brigands[1]. Au premières lueurs roses de l'aurore, nous touchions à Gallipoli qui justifie peu son nom grec de Callipolis (Belle Ville) et paraît plutôt donner raison à l'empereur Jean Paléologue la qualifiant d'étable à pourceaux et de jarre de vin, quand, la première des villes d'Europe, elle lui fut prise par le sultan Bayezid Ier ; le vainqueur répara ses murailles, son port, et lui imprima le cachet turc qu'elle a depuis conservé : le seul souvenir qui nous y attache est le grand cimetière français où dorment nos officiers et nos soldats tombés pendant la guerre de Crimée.

A Gallipoli se termine la mer de Marmara, et commence le détroit des Dardanelles qui, sur une longueur de soixante kilomètres environ, s'élargit et se rétrécit tour à tour, donnant l'illusion d'un Bosphore grandiose : ce n'est pas un bras de mer, mais un grand fleuve qui serpente entre l'Asie et l'Europe et dont les eaux azurées, en l'absence de vent du Nord, nous emportent lentement entre deux rives agréables, suffisamment boisées par endroit et assez rapprochées l'une de l'autre pour qu'on en distingue les moindres accidents. En face de Gallipoli et sur la côte d'Asie, se succèdent le pittoresque village de Tchardak dont la mosquée se détache au milieu des vignes et des oliviers, la licencieuse Lampsaque, célèbre dans l'antiquité par ses vins et qu'Artaxerxès donna

[1] Voir l'*Illustration* du 26 septembre 1891.

comme cellier à Thémistocle exilé, à son retour de Perse ; si nous revenons sur la côte d'Europe, l'emplacement d'Ægos-Potamos, vieux nom classique de bataille et vieille réminiscence du jeune âge !

Ici, le canal se resserre et présente sa plus petite largeur, 1.200 mètres environ à Sestos, lieu consacré par les touchantes amours d'Héro, où Byron, renouvelant l'exploit natatoire de Léandre[1], passa à la nage et vint aborder à Abydos que sa Fiancée illustra. A cette place même, à en croire le vieil Hérodote, Xerxès fit fouetter les flots de l'Hellespont, coupables d'avoir osé détruire le pont de bateaux sur lequel, une fois reconstruit, il devait à coups de fouet, pendant sept jours et sept nuits, lancer ses hordes innombrables à la conquête de la Grèce : n'est-ce pas bien là l'imagination d'un barbare et le châtiment ne devait-il pas sembler cruel à Chénier, le doux poète qui prêtait la vie à ces rivages heureux et s'écriait avec un respect filial :

> Salut, dieux de l'Euxin, Hellé, Sestos, Abyde,
> Et Nymphe du Bosphore, et Nymphe Propontide !
> . . . .
> Salut Thrace, ma mère et la mère d'Orphée !

Le temps de doubler la courbe accentuée de la pointe sablonneuse de Nagara que domine un fort, et s'offre brusquement à nous la ville des Dardanelles qui étale au pied de collines basses mais verdoyantes ses minarets effilés, ses maisons jaunes, vertes, brunes, ses habitations consulaires surmontées de leurs pavillons, et ses nombreux châteaux fortifiés avec leurs murailles blanches et leurs larges embouchures de canons. Les Dardanelles où tout navire de guerre ou de commerce, à vapeur ou à voile, doit s'arrêter pour prendre son firman d'entrée ou déposer son firman de sortie, sont le point principal des défenses du détroit, qui comprennent cinq forteresses dont trois en Asie, Koum-Kalé (Château du Sable), Boghas Hissar (Château du Détroit) à l'embou-

[1] Est-il besoin de rappeler sa légitime prière ?

> Léandre conduit par l'Amour
> En nageant disait aux orages :
> Laissez-moi gagner les rivages,
> Ne me noyez qu'à mon retour !

chure du Rhodios d'Homère qui arrose la ville, et Nagara; puis, en Europe, Kilid-ul-Bahar (la Clef de la Mer): et Sed-ul-Bahar (la Digue de la Mer) : les feux de ces forts sont croisants ainsi que ceux des six nouvelles batteries rasantes aux pentes gazonnées.

Ce vaste système de fortifications combinées rendrait le passage bien difficile et ferait même des Dardanelles, qui comptent une garnison de 8.000 hommes, une position inexpugnable par mer tout au moins. Les Dardanelles, à côté du nom turc de Kaléi-Sultanié (Forteresse Impériale), en portent un second tiré d'une des principales branches du commerce local, Tchanak Kaléssi (Forteresse aux Poteries), par allusion au grand nombre de poteries exportées dans tout le Levant, depuis le simple cendrier ayant la forme d'une grande feuille verte sur laquelle court un insecte ou perche un oiseau, mais sans la moindre trace d'un cachet artistique quelconque, jusqu'à la simple gargoulette fabriquée d'après des moules qui n'ont pas varié depuis Dardanus lui-même, et à la grande amphore, de couleurs éclatantes, de dessins ambitieux, surmontée en guise d'anses de deux petites têtes qui ont peut-être la prétention de rappeler le cheval de Troie, mais ressemblent plutôt à des hippocampes dorés et vermillonnés.

Après avoir reçu un excellent accueil de notre vice-consul dans cette petite ville mouvementée et industrieuse, le 24 juin, de grand matin, précédés de deux braves zaptiés (gendarmes du cru) qui ont mission de nous protéger et de nous faire respecter le cas échéant, nous partons à cheval pour les plaines, je ne puis dire où fut Troie, le vers de Virgile n'étant plus tout à fait exact à en croire Schliemann et l'École allemande, qui ont la prétention d'avoir fait sortir Troie elle-même des cendres de la colline d'Hissarlik.

Pour franchir les sept heures de marche environ qui nous en séparent, notre petite caravane, après avoir traversé la ville qui s'éveille aux canons de la Fête, débouche sur une large grève de sable blanc : à notre droite, sous un ciel divinement pur, éclairée par un soleil éblouissant, s'étend la mer divinement bleue, dont les petites vagues murmurantes, la crête pailletée d'argent, viennent mourir à nos pieds et bercent d'innombrables voiliers qui arrivent du large, pareils à un vol de grands oiseaux blancs.

Allongées en face l'une de l'autre, l'Europe et l'Asie se terminent en deux langues de terre, véritables antennes couleur d'or, d'un dessin tourmenté : à leur extrémité, au loin, Koum-Kalé (le cap Sigée des anciens) et, vis-à-vis, Sed-ul-Bahar (la Digue de la Mer) séparés par la ligne d'horizon d'un bleu de turquoise infini ; en arrière, Boghas Hissar (le Château des Dardanelles) et, lui faisant pendant, la tour fortifiée de Kilid-ul-Bahar semblent être les yeux d'une bête monstrueuse et couchée. A mesure que nous gravissons la falaise, nous voyons grandir, monter par-dessus la côte d'Europe que creuse intérieurement le joli golfe de Saros, la croupe montueuse, que l'éloignement fait violette, de Samothrace, patrie des dieux Cabires et de l'héroïque statue de la *Victoire* ailée, que d'aucuns opposent à la *Vénus de Milo* elle-même ; nous voyons s'allonger le profil accidenté d'Imbros, île de pêcheurs, dont on vantait jadis les forêts de figuiers chargés de fruits, les massifs de myrtes et de lauriers-rose. L'air est fluide et transparent, la lumière paraît se jouer avec bonheur sur ces flots azurés, sur ces collines aux teintes bleutées, qu'elle caresse encore plus qu'elle ne les éclaire, et vraiment, — comme dit Gérard de Nerval, — le ciel d'Orient, la mer d'Ionie semblent se donner le saint baiser d'amour. L'impression est d'harmonie absolue, de douceur presque voluptueuse et ne fait que changer de motif sans décroître d'intensité quand, quittant à regret le bord de ce rivage béni, nous nous enfonçons dans une épaisse « sapinoie » embaumée, dont la senteur pénétrante me reporte à Beyrouth, au vieux Liban, et où bruissent, dans les arbres, des milliers de sauterelles.

S'il est aussi ombragé que parfumé, le chemin ne laisse pas que d'être montant, sablonneux, malaisé, et justifie de tout point le nom donné par les Turcs à l'ancienne ville d'Ophrynium, — *It-Guelmes-Keuï*, c'est-à-dire « inaccessible au chien ». Il y a cinq heures que nous marchons, quand nous atteignons ce nid d'aigles : les maisons pittoresques s'élèvent sur une haute terrasse ombragée de noyers et de chênes ; leur épais rideau qui entoure le village ne nous laisse plus entrevoir par échappée qu'un pan de ciel bleu, un morceau de mer étincelante du balcon du « Khan » où nous donnons, mon compagnon et moi, quelques instants d'un repos bien gagné à nos chevaux, à nos zaptiés et à nous-mêmes.

Enfermée de toute part entre des collines basses et uniformes et terminée par le sommet de l'Ida qu'on entrevoit à peine, la plaine de la Troade, dans laquelle nous nous engageons ensuite, présente à cette époque de l'année un aspect riant et varié. Côtoyant des champs de maïs qu'entremêlent des plants de cotonniers et abrités sous de longues allées ombreuses de chênes vallonnées, nous foulons des tapis aux vives couleurs orientales, gazon et coquelicots mêlés, avant d'arriver au village de Khaliléli dont le cimetière turc, dans une ceinture de noirs cyprés, renferme des marbres de tout genre destinés à devenir des pierres sépulcrales musulmanes: ce ne sont que fragments de colonnes, chapiteaux, bas-reliefs portant des inscriptions plus ou moins effacées, apportés de tous les côtés de la plaine et en particulier d'*Ilium Recens* (la moderne Hissarlik).

Si l'on adopte la théorie de l'École allemande, faut-il reconnaître dans le Tumbruk Tchaï, dans le mince ruisseau où quelques enfants noirâtres trouvent à peine de quoi baigner leur maigre nudité, cet impétueux Simoïs qui est dans l'*Iliade* l'objet de cette belle apostrophe de son frère le Scamandre irrité contre Achille profanateur de la pureté de ses eaux : « Mon frère, lui dit-il, joignons nos forces pour résister à cet ennemi terrible. Ouvrez toutes vos sources, réunissez tous vos ruisseaux, toutes vos fontaines, entraînez les arbres, les rochers, précipitez vos torrents, inondez la campagne : que tout retentisse du bruit effroyable de vos eaux ! »

Nous nous heurtons alors dans notre marche en avant à une chaude colline qui nous fait obliquer à droite et nous amène, en longeant un campement de tentes où des soldats turcs nous donnent un peu d'eau fraîche et limpide, au pied d'immenses amas de sable, de tranchées de seize mètres de haut et qu'on dirait celles d'une ville dévastée et labourée par les obus : c'est Hissarlik, d'où Schliemann prétend avoir exhumé la Troie d'Homère et de Strabon. Grâce à un mot d'introduction que m'a remis notre vice-consul pour le Dr Breukner, directeur des fouilles qu'y continue actuellement une mission de l'École allemande d'Athènes aux frais de la veuve de Schliemann, nous parcourons en détail ces chemins de mine à ciel ouvert, ces sentiers de rues, ces amas de pierres où l'œil peu à peu habitué distingue jusqu'aux vestiges de six villes d'époque différente, qui se seraient superposés dans un énorme remblai, depuis la couche supérieure qui appartient à la

période historique gréco-romaine, l'époque lydienne dont on a retrouvé des vases, deux autres assises de maisons construites en petites pierres, unies par la boue et badigeonnées d'argile à l'intérieur, — jusqu'à la Troie de l'*Iliade*, pour arriver enfin aux restes de considérables édifices primitivement construits en brique crue et que brûla le gigantesque incendie célébré par l'*Iliade* qu'il a précédée. Les cendres sont noires et rougeâtres où mon pied enfonce, et cette poussière de ville, qui remonterait à trente-six siècles environ avant J.-C., daterait de l'époque du cuivre pur, des dieux à face d'animaux et des amulettes en pierre plate, en forme de bouteille, où un dessin, Dieu sait combien rudimentaire ! a esquissé une bouche et des yeux. En dépit d'un soleil torride et qui fait reculer mon compagnon de voyage quoique ancien hussard, — je tiens bon et j'examine tout minutieusement : les assises du grand puits que les Romains firent descendre à travers les couches des différents âges, la cuisine qu'on achève de mettre à jour devant nous et où se retrouvent, à côté d'énormes jarres et dans une cavité creusée *ad hoc* sur le fourneau, des grains de blé attendant, — depuis combien de jours ? — d'être concassés à la main, comme cela se pratique encore aujourd'hui en Orient : ils ont été envoyés immédiatement à Berlin pour être analysés et plantés, s'il y a lieu. Je foule du pied les grandes dalles qu'on dit être celles de la large avenue conduisant aux Portes Scées, je soupèse les fragments de marbre des divers sanctuaires d'Athéné, divinité chère aux Troyens, je contemple d'un œil admirateur, sinon convaincu, les substructions d'un mur en énormes pierres, haut de trois mètres, large de deux, que Schliemann identifie avec les soubassements du palais de Priam, et un peu plus loin la constructiou très vaste, de six mètres d'épaisseur, reposant sur un roc primitif, où il reconnaît la grande tour d'Ilion du haut de laquelle Andromaque cherchait à apercevoir Hector dans la plaine. La visite durait depuis onze heures du matin : il était une heure et je sentais que, sans être exposé à faire conspuer la France par ma chechia, comme Tartarin allant en Alger, la force de résistance que je pouvais mettre au service de mon chauvinisme explorateur était à bout. — Aussi acceptions-nous avec autant de simplicité qu'elle était cordiale et pressante, l'invitation de ces messieurs à déjeuner, et, sous la présidence de Herr Professor Dœrpfel, l'*alter ego* de Schliemann qui lui doit d'avoir évité, dans les comptes-rendus de ses recherches, bien des erreurs gros-

sières, prenions-nons à l'abri du confortable baraquement de la mission un repas réparateur et qui n'avait de spartiate que le souvenir de ce pauvre Ménélas et d'Hélène : le veau rôti et l'omelette aux confitures qui composaient notre menu étaient arrosés de l'eau du Scamandre, fils de Jupiter, dans la proportion exacte observée par les anciens du mot χραισι, et que l'heureux explorateur d'Hissarlik prétendait avoir retrouvée dans les auteurs grecs : un tiers de vin contre deux tiers d'eau. Ces agapes archéologiques que coupait seule une conversation purement classique et troyenne, avaient lieu sous les regards de Schliemann dont ces jeunes savants parlent comme d'un demi-dieu et dont la photographie, accrochée à la paroi de notre salle à manger en planches, faisait pendant à celle de sa femme : elle y est représentée en costume grec, parée du large bandeau royal, des bracelets et joyaux retrouvés ici-même et composant le soi-disant trésor de Priam. Schliemann, dont on n'a jamais su au juste la religion, avait le facies d'un sémite ; mais, chez lui, le cynisme de la race était tempéré par une bonhomie réelle à l'égard de ses collaborateurs. Après avoir amassé préalablement une grosse fortune dans les denrées coloniales, il commentait seul, à trente ans sonnés, l'étude du grec qu'il prononça toujours avec un accent tudesque irréductible, même et surtout quand, très convaincu, il prenait tous les dieux de l'Olympe à témoin de ses hypothèses scientifiques les plus hasardées. Ayant baptisé sa fille Andromaque, son domestique Œdipe et sa cuisinière Jocaste, ne voulait-il pas un jour absolument obliger un de ses secrétaires, de qui je le tiens, à reconnaître dans une chouette peinte sur un fragment de vase qu'on venait de découvrir en leur présence à tous trois, les traits de sa femme, sous ce prétexte que la chouette est l'emblême de la sagesse et que sa femme s'appelait « Sophia » ? Dans le même ordre d'idées, n'avait-il pas trouvé piquant de faire tapisser les murs de sa maison athénienne de la reproduction de l'oiseau cher à Minerve, où il eût fallu être peu poli pour trouver une ressemblance, même étymologique, avec la jolie fille du libraire d'Athènes, épousée par cet homme du Nord pour l'amour du grec?

Ces « concetti » à l'allemande ne dépeignent-ils pas, en somme, cet épicier devenu archéologue sur le tard, fouilleur plus chanceux qu'instruit, obligé de persister à dire qu'il avait trouvé Troie puisqu'il avait commencé, et, sans vouloir en convenir, ayant découvert, selon le mot de l'érudit artiste M. Georges Perrot, dans cette cité

de 3.600 ans d'existence, plus et peut-être mieux, mais certainement autre chose que ce qu'il cherchait!

A deux heures, après avoir visité l'embryon de musée où le conservateur à Berlin des collections Schliemann recueille pieusement, dès qu'ils sont rendus au jour, des andouillers de cerf préhistoriques, des fuseaux en terre cuite, des fragments de vases que décorent des soupçons de colorations noirâtres, grâce auxquels il prétend reconstituer toute une époque, nous quittons nos hôtes de quelques heures et pointons dans la direction de Bounar-Bachi, *Ilium Vetus;* nous nous enfonçons dans la partie de la vaste plaine qui sépare le Simoïs du Scamandre et qui fut le théâtre de la longue lutte de dix années. La culture en est riche et variée, mais le soleil y darde ses traits les plus pénétrants:

Tout se tait : l'air flamboie et brûle sans haleine,
La terre est assoupie en sa robe de feu...

Aussi notre joyeux bavardage du matin a-t-il fait place à un silence profond, qui pèse sur notre petite troupe, nos deux pandores turcs toujours en avant, et qui n'est troublé que par le coup de fusil que tire l'un d'eux sur un magnifique serpent jaunâtre ($1^{m}80$ environ) au moment où il traverse la route et se perd dans les blés déjà hauts, descendant heureusement dégénéré de celui de Laocoon. Notre torpeur se dissipe quand nous franchissons à gué le fleuve large et sablonneux le Mendéré-Sou (Simoïs d'Homère) où nos chevaux s'ébrouent avec bonheur et dont les eaux courantes quoique en petit volume font monter jusqu'à nous quelque apparence de fraîcheur.

En parvenant, vingt minutes plus tard, à Bounar-Bachi, haut perché, dont le minaret allongé en forme de cierge et les blanches maisons d'une propreté si rare pour un village turc nous ont servi de point de repaire pendant notre course ascendante finale, nous n'avons pas qu'une vague ressemblance avec les nombreuses cigognes qui couronnent les toits de notre gîte de ce soir: elles ont cessé de traverser l'air alourdi, de leur vol amusant et rapproché, où les pattes allongées forment un rigide gouvernail; et debout sur leurs nids semblables à des berceaux de joncs, où elles abritent de leur ombre leurs petits au col duveté de blanc, à l'air étonné, elles ouvrent un long bec, accablées de chaleur.

Quand, après nous être dûment reposés dans la ferme hospitalière, dont le frère de mon compagnon de route fait valoir les centaines d'hectares, nous irons, à la tombée du jour, voir les innombrables sources dont le village tire son nom, — ces curieux oiseaux qu'une heureuse onomatopée turque a baptisés « leg-leg », reproduction exacte de leurs interminables claquements de bec, recommenceront leurs allées et venues zigzagantes dans l'or du couchant. Un village turc est en somme une sorte de conservatoire, de perchoir pour cigognes qui y dessinent à chaque heure du jour des écrans et des éventails japonais.

Un chemin mal pavé nous conduit en un quart d'heure à un coin de verdure, un « bocage » eût-on dit au siècle dernier : ce riant vallon doit sa naissance aux sources, — plus d'une centaine peut-être, — qui sortent du pied de la colline de Bounar-Bachi, en turc « tête des sources », et sourdent de tous côtés entre les arbres et la verdure. Une partie de leurs eaux argentées circule dans les jardins ; le reste est reçu dans deux bassins carrés, bien des fois réparés et éloignés l'un de l'autre de deux cents mètres. Est-ce dans l'un d'eux que les épouses et les gracieuses filles des Troyens venaient laver leurs précieuses robes pendant la paix avant l'arrivée des Grecs ? Est-ce sous ces ombrages que, dans la course où il devait être vaincu, Hector fuyait désespéré devant Achille aux pieds légers, comme un jeune faon que le dieu a fait sortir de sa retraite ? Ces sources, en un mot, répondent-elles bien à celles dont parle Homère, glacées pendant l'été comme la neige, laissant s'élever pendant l'hiver une fumée semblable à celle du feu, particularité curieuse qui nous est confirmée par notre hôte et par les paysans turcs, comme se reproduisant chaque année ? Verrions-nous enfin les doubles sources du Scamandre, sinueux et fleuri, dont les eaux divines avaient, disait-on, la propriété de rendre blondes et d'embellir les femmes qui venaient s'y baigner et où se seraient plongées les trois déesses de la fable avant d'aller rejoindre le fortuné Pâris sur le mont Ida dont les forêts sont prochaines ?

La solution du problème serait de la plus haute importance pour déterminer l'emplacement de Troie : les Allemands, que gênerait de façon singulière, je crois, la reconnaissance de ce phénomène thermal, le nient imperturbablement ; l'École française, ayant Homère pour guide, Choiseul-Gouffier et Lechevalier pour chefs,

l'affirme de façon non moins convaincue : et nous n'avons pas encore tranché le grave problème quand, dans la douceur du crépuscule fugitif, assis sous les larges auvents de la ferme, où nous dérangeons beaucoup de jeunes ménages d'hirondelles noires et blanches apportant la nourriture à maint petit bec affamé et criard, nous voyons le soleil descendre avec lenteur de son char de victoire et éclairer de ses rayons empourprés les *tumuli* lointains d'Achille et de Patrocle.

Du fond de la vallée montent des bruits inexplicables, assourdissants, bizarres, sorte de jeu d'orgues en folie : c'est le retour des chars rustiques aux roues pleines et massives, comme au temps des Troyens eux-mêmes ; le conducteur, par atavisme inconscient peut-être, se croirait déshonoré si la lourde voiture ne faisait entendre ces cris stridents. Théophile Gautier quelque part a voulu y voir un poétique signal, — bruyant serait-il en tout cas, — qui annonce à la fiancée la rentrée au village de celui qu'elle attend : je serais plutôt tenté d'y trouver la trace d'une ancienne coutume, le travail du paysan antique affirmé par cette clameur sonore, et un accompagnement pittoresque à la pesante marche des buffles qui rentrent en balançant leur tête énorme dont la touffe de poils blancs entre les deux cornes contournées se rougit de henné, se pare de verroteries bleues et de sonnettes mélancoliquement tintinnabulantes.

La vaste cour de la ferme est bientôt remplie de bestiaux de toute sorte, oies au plumage frisé, agneaux bêlants, et de serviteurs de tout genre qui souhaitent en passant la bienvenue aux hôtes du maître. Une jeune pastoure aux yeux profonds et dont les formes pures se dessinent sous sa longue robe de couleur sombre, vient gracieusement nous offrir, après l'avoir porté à son cœur et à son front, un œillet blanc : son geste me fait revoir celui de l'alerte fille qui, me rencontrant accablé de chaleur dans un défilé crayeux du Liban, par une éblouissante matinée de juillet, m'avait jadis tendu en souriant et sans mot dire une grenade moins rouge et moins fraîche que ses lèvres !

Le soir, visite au parc des cavales, descendantes de celles qui, le printemps venu, à en croire Virgile, entraînées par l'amour au-delà du Gargare, franchissaient monts et fleuves : réunies en cercle, celles-ci entourent leurs poulains au nombre d'une trentaine, qui, par leur galopade vite apaisée et leurs hennisse-

ments aigus, troublent seuls le calme de la nuit sereine pendant qu'au ciel

Silencieusement s'argente le croissant.

Le lendemain matin, en une heure de cheval à travers la plaine et des champs de mûriers et de tamaris, nous gagnons un *tumulus* dont la hauteur en fait encore un point de reconnaissance pour les navigateurs de l'Hellespont : ce tertre naturel, recouvert de gazon et d'arbustes, haut d'une vingtaine de mètres, marquerait l'emplacement du tombeau d'Ilus ; il répond, en turc, au nom d'Udjek-Tépé : l'authenticité en est, paraît-il, indiscutable. C'est ici qu'à la fin du jour et venant de Troie se serait arrêté le père infortuné d'Hector, allant au camp des Grecs redemander le corps de son fils. — Ce monticule a été fouillé, sans succès, par Schliemann qui a percé un souterrain dont la voûte, demeurée intacte, nous offre pour quelque temps un frais abri contre la terrible chaleur ambiante.

La vue que nous découvrons du sommet, sorte de plate-forme circulaire de trente mètres environ, est superbe, mais pas aussi étendue, pas aussi complète que celle que présente le Bali-Dagh, plateau situé à vingt minutes au-dessus du village même de Bounar-Bachi et où nous nous rendons dans l'après-midi. La pente est assez rapide, mais c'est à Troie même que nous arrivons et la dernière crête que nous sommes obligés de gravir à pied portait Pergame, la citadelle d'Ilion, exposée aux vents : du haut de cette éminence suprême, qui domine par des escarpements de cent mètres de hauteur le cours de l'impétueux Mendéré-Sou, le Simoïs d'Homère (c'est bien lui, cette fois, dont le lit sablonneux est rempli de cailloux, de troncs d'arbres et de rochers descendus des flancs de l'Ida), un panorama incomparable se déroule à nos yeux éblouis : c'est, vue de haut, la plaine de Troie qui étale la richesse et la diversité de sa culture dont les épis ondulent « au vent frais qui les berce », la verdure de ses plantations de chênes au milieu desquels éclate la tache jaunâtre et poussiéreuse d'Hissarlik. A l'horizon, se regardant et faisant de l'embouchure de l'Hellespont un mince anneau bleu, les pointes de la « Digue de la Mer » et du « Cap Sigée » où se dressent les monticules coniques de Patrocle et d'Achille ; au dernier plan, la mer Égée, resplendissante, où se

découpent Imbros et Samothrace ; à l'est, Ténédos où régnait Sminthée Apollon, le dieu dont l'arc est d'argent, véritables perles irisées, détachées d'un même collier : le soleil va se coucher et prodigue ses rayons à la fois pourprés, lilas et roses à ces lieux sacrés par la plus grande poésie qui soit, le souvenir ; les ruines elles-mêmes ont péri, il est vrai ; à peine distingue-t-on encore quelques restes d'un mur de fortification, une citerne et trois tombeaux de pierres amoncelées : mais le voyageur, le pèlerin, dirais-je, ayant cette fois sous ses yeux, à n'en pas douter, le *paysage* si bien décrit par Homère, se plaît, en retrouvant le cadre naturel qui, lui, n'a pas changé, à ressusciter par la pensée les scènes tour à tour gracieuses et terribles qui s'y sont déroulées. Ici, s'élevaient, entourant la ville, maîtresse de la plaine et à qui sa position assurait la suprématie sur les autres princes pays, forcés de lui rendre hommage, les formidables remparts de la citadelle d'où s'apercevait la flotte des Grecs et que leurs armées conjurées vinrent battre d'un flux et d'un reflux qui dura dix ans.

C'est dans ce splendide décor, resté le même, que l'incarnation de la Beauté, Hélène, enveloppée d'un voile blanc et chassée hors de la chambre nuptiale par le désir de sa patrie et de son premier époux, apparaissait, comparable aux déesses immortelles, devant les vieillards de Troie, bruissant à sa vue comme des cigales. Au couchant s'ouvraient les larges « Portes Scées », défendues par de hautes tours, témoins des douleurs indicibles de Priam et d'Hécube, quand leur malheureux fils tomba sous leurs yeux, la gorge percée par Achille, et qu'à la vue d'Hector, traîné dans la poussière par son impitoyable vainqueur au char duquel il était attaché, l'armée troyenne tout entière poussait des cris plus amers que si le faîte de la sourcilleuse Ilion se fût écroulé dans les flammes.

Voilà, en un mot, les lieux où vraiment fut Troie, qui virent de si belles et si poétiques choses : deviendrais-je quelque peu poncif ? Mais en voyant se lever, au bruit de mes pas, en sentant prendre vie dans mon esprit la foule enchanteresse de souvenirs qui frappèrent, quoique à mon insu, assez fortement ma jeunesse pour que j'en sois encore aujourd'hui tout imprégné, je me prenais à regretter que la *blague* parisienne, pour l'appeler par son nom, ait aussi misérablement ridiculisé, en la trahissant, l'origine des sensations d'un genre aussi pur et aussi élevé que celles que j'éprouvais. A quoi s'est-il employé cet esprit boulevardier dans la

Belle Hélène, dans *Orphée aux Enfers,* si ce n'est à faire jaillir, à l'usage de beaucoup de gens honnêtes en soi et qui n'y cherchent pas malice, une source abondante de plaisanteries trop faciles, alimentée par l'interprétation grotesque et malveillante d'une épopée immortelle qui trouve dans sa poésie même sa meilleure raison d'être, sa meilleure preuve d'existence et dont la grandeur est telle que, pour l'avoir soit imaginée, soit chantée, Homère et Virgile peuvent être comptés en première ligne parmi les pères et les bienfaiteurs de l'esprit humain ?

Oui, oserais-je l'avouer, me sentant sur le sol même de la poésie épique à son berceau, en pleine mythologie, la vraie cette fois, et mettant les calembours de l'opérette et de la féerie en regard des pages grandioses de l'*Iliade* ou charmeresses de l'*Énéide,* j'aurais été presque tenté de crier à l'injustice, même au sacrilège si, comme le dit Musset, je n'avais dû me rappeler que je suis gentilhomme... de lettres tout au moins, et que ces notes ont pris un développement qui m'effraie.

Nous repartions le lendemain 26 juin par les villages de Tchiblak et d'Erinkeuï dont le panorama que je décrivais en commençant,

Aux horizons lointains pleins de rayonnements,

nous ravissait de nouveau.

Quel dommage, en face d'un pareil tableau, de ne pouvoir donner dans une invocation à la Nature un pendant à la *prière* que Renan adressait harmonieusement à la Beauté du haut de l'Acropole ! et quelle faute, quand on se nomme Cabanel comme notre vice-consul des Dardanelles, de ne pas être au moins, en pareille contrée, un peintre de paysage !

Je quittais, hélas ! dès le lendemain matin, la Troade ancienne pour la Byzance turque, et, douze heures après, je retrouvais bien calme mon cher foyer familial.

J'ai quelque idée d'avoir rêvé !...

MARCEL VILBERT.





UNE COLLECTION DE DESSINS

D'ARTISTES FRANÇAIS[1]

II



'AI déjà raconté comment naquit cette collection à Aix en Provence, de la curiosité d'un étudiant en droit, natif du pays de Malherbe, et que le hasard avait logé dans la maison d'une vieille fille, dont le père, entrepreneur de serrurerie, avait, comme tous ses compatriotes, recueilli un certain nombre de tableautins, d'estampes et de dessins, dans une ville la plus riche alors de France en objets d'art de toute sorte.

Une telle collection, commencée dans la capitale du roi René, et où le fureteur qui l'ébauchait avec son ardeur juvénile, avait déjà conçu la pensée d'exploiter une veine encore inexplorée, l'histoire de l'art en nos provinces, ne pouvait manquer de porter son attention spéciale vers les dessins d'artistes provinciaux ; et ainsi fut-il.

[1] Voir l'*Artiste* d'août dernier.

Si bien que le jour où je rentrai à Paris, je possédais plus de dessins de Daret, de R. Levieux, de Toro, de Mignard d'Avignon et du Puget que de morceaux de l'école de Paris ou de Fontainebleau; j'avais cueilli des rameaux avant de m'attaquer au tronc. Vous chercheriez, je crois, vainement ailleurs une autre agglomération, aussi tendrement rassemblée, de dessins de cette rare espèce. Là où fut jadis un centre particulier d'art en notre pays, notre collection a voulu exhiber ses meilleurs représentants, et je n'ai jamais cessé de la compléter de mon mieux en ce sens.

Quelques mois après, dès qu'avait été respiré l'air de Paris, le cadre s'élargissait; les yeux de l'amateur s'ouvraient moins clignotants, et tout ce qui avait apporté une influence, même modeste, à la grande école française, était recueilli avec respect.

C'était le moment d'ailleurs où les publications d'Émeric David, de Robert-Dumesnil, de Léon de Laborde avaient réveillé la gloire trop longtemps endormie de notre Renaissance française, de notre École de Fontainebleau et des artistes appelés de loin et favorisés par nos rois. Les noms peu à peu se retrouvaient dans les archives; mais les œuvres demeuraient rares dans les galeries et les cabinets. Aussi fallait-il estimer comme une bonne fortune la rencontre d'un morceau incontestable de quelqu'un des peintres ou des sculpteurs de cette brillante époque, où l'on voit ce que la France doit de son élégance à l'Italie et à la longue influence des suivants de Michel-Ange; et même à l'heure qu'il est, une telle trouvaille est-elle restée difficile aux chercheurs. Il la faut pourtant comme tête de notre école, et j'y ai pris grand plaisir et patience; mais j'affirme que vous auriez peine à réunir aujourd'hui, se faisant suite dans le même portefeuille et vous indiquant avec sécurité la progression et les mouvements divers du goût français en ces temps de premier essor, antérieurs à Simon Vouet, des dessins tels que ceux que nous avons là sous la main, du Rosso et du Primatice, de Nicolo dell' Abbate et du Squazella, de Benv. Cellini, de J. Cousin, de Ligier Richier, d'Et. Delaune, de G. Pilon, de Léonard Thiry, de Jac. Prévost de Gray, des trois Dumonstier, Cosme, Geoffroy et Daniel, de Pierre Quesnel, d'Ambroise Dubois, de Guillaume Dumée, de Fr. Porbus, d'Ant. Caron, de Toussaint Dubreuil, de Jac. Bunel, de Dupérac, de Hug. Sambin, de Rabel, de Martin Freminet, de J. Boucher, de Bourges, de Martellange, de P. Biard, de Christophe Cochet, de Lagneau, de Cochin l'ancien, etc., etc.

Si j'avais borné mon orgueil, — et peut-être eussé-je fait sagement, — à ambitionner dans le monde des arts le renom d'un amateur au goût sévère, au lieu de 4000 dessins que j'ai collectionnés du haut en bas de l'échelle, j'eusse concentré dans quelques riches cartons, 3 à 400 de mes mieux rencontrés, ceux-là représentant, par l'élite de leurs noms, la fine fleur de l'école :

Une douzaine de Poussin, une dizaine de Lesueur, autant de Puget, de bons Claude Lorrain, des aquarelles de Vandermeulen, égales à celles des Gobelins, un joli groupe des maîtres séduisants de Fontainebleau, de ceux que nous avons nommés plus haut, puis le mâle XVII[e] siècle : Sim. Vouet et ses meilleurs disciples et continuateurs : Valentin, Stella, Blanchard, Lahyre, Le Brun, Mignard, Jac. Fouquières, Ph. de Champaigne, Séb. Bourdon, Courtois le Bourguignon, Robert Nanteuil, J. Callot, S[t] Della Bella, Mellan, quelques échantillons choisis des Silvestre et des Leclerc, et toutes les dynasties académiques des Coypel, des Jouvenet, des Restout, des Boullongne, des Parrocel, des Vanloo, et les pompeux portraitistes : H. Rigaud, Largillière, De Troy, Nattier. Puis ce XVIII[e] siècle tant choyé par notre temps : Gillot, Watteau, Lancret, Pater, Portail, Fr. Lemoine, Fr. Boucher, Bouchardon, Oudry, Chardin, Greuze, Gravelot et Cochin, J. Vernet, Frago, Hub. Robert, les Moreau et les Saint-Aubin, Debucourt, Isabey, et de Prud'hon, la prime idée de l'*Ame aspirant au ciel.* Puis enfin tous les gros noms de notre siècle depuis l'ancêtre David, et sa descendance, Gros, Gérard, Girodet, Guérin, Granet, jusqu'à Ingres, Géricault, les Vernet, Delacroix, J.-Fr. Millet, ceux en somme que l'Europe nous a justement enviés. Encore faudrait-il réserver une place, même étroite, aux sculpteurs dont nous pouvons montrer quelque belle feuille : pour le XVII[e] siècle, à Blasset et à Puget ; pour le XVIII[e], à Falconet et à Clodion ; puis à la trilogie favorite de mon jeune temps : David d'Angers, Rude, Pradier, et ne point oublier notre Paul Dubois.

Les grands maîtres se font entre eux grande société, n'entretenant les yeux, semble-t-il, que de choses surhumaines ; aussi relèvent-ils singulièrement la maison qui les honore à l'exclusion du troupeau vulgaire, et s'est consacrée étroitement à leur culte. Je m'en suis bien aperçu moi-même, en 1879, lors de l'exposition de l'École des Beaux-Arts. Rien qu'avec une trentaine de dessins italiens et flamands, acquis en quelques années, parallèlement à mes

pourchas français, je n'y fis point, sans vanité, trop médiocre figure : il est vrai que ces trente feuillets, c'étaient mes deux Michel-Ange : la *Sainte Famille* et *Adam et Ève*, le *Pendu* de Léonard de Vinci, mes deux jeunes bergers de Raphaël, de la collection Mariette, l'*Abondance* de Botticelli, le feuillet de carnet du Verrocchio, le *Sujet Mythologique* de Jules Romain, l'*Ange Gabriel* de Fra-Bartolommeo, la *Scène biblique* du Mazzolini, le *Saint-Jean-Baptiste* de Cesare da Sesto, les scènes du *Nouveau Testament* sur deux feuillets par Marco da Oggione, les deux Vittore Pisano, la terrible miniature de l'école de Mantegna, la *Crucifixion* de Niccolo Pizzolo, la *Guérison de Saint-Anianus* de Jean Bellin, le beau paysage attribué au Titien, la *Vierge tenant l'enfant Jésus* du Vieux Palma, les *Saintes femmes au pied de la croix*, les *Trois Docteurs devisant sur les Saintes Écritures* du Véronèse, le portrait d'homme de Barthel Beham, la *Mort d'Hippolyte* et le portrait de jeune fille, de Rubens, les trois têtes d'enfants joufflus, de l'école flamande du commencement du XVIe siècle, le portrait de P.-H. de Boïs par H. Goltzins, les deux *Buveurs* de Teniers le jeune, et l'*Intérieur d'église gothique* par Pieter Neefs. — Et n'eussent pas été déplacés à côté de ceux-là, les deux dessins que J.-J. Guiffrey a fait reproduire dans son beau livre sur *Antoine Van Dyck*, la *Sainte Famille* et le groupe du *Serpent d'Airain*, celui-ci tranchant la question de l'auteur véritable du tableau de Madrid, si longemps attribué à Rubens sur la foi d'une fausse signature. — Et je pourrais ajouter les morceaux recueillis par moi aux jours de tentations trop fortes, en dehors des frontières françaises, et qui représentaient dignement les noms illustres de Signorelli, Donatello, Lorenzo Costa, Bandinelli, André del Sarte, Guariente, Bramantino, Dom. Conti, le Corrège, le Parmesan, Barroche, les trois Bellin, l'école du Pérugin, Perin del Vaga, Polidore, Battista Franco, Vasari, Pirro Ligorio, Prospero Fontana, Sammachino, les trois Carrache, Lucio Massari, Dominiquin, Guerchin, Ribera, Murillo, Valdès Léal, Goya, et les Flamands et les Hollandais : un *Saint-Esprit* d'Albert Durer, L. de Leyde, K. Van Mander, Elsheimer, Crayer, Sneyders, L. Van Uden, Rembrandt, Ruysdael, P. Molyn, W. et Ad. Van Velde, J. Both, Berghem, Hollar, etc. — Avouez que, dans l'intérêt de la collection française, il y avait quelque imprudence à courir à la fois de si beaux lièvres.

Oh ! qu'aujourd'hui encore, il me semble que je ferais un joli cabinet d'amateur avec quatre ou cinq cents de mes dessins ! mais

ce cabinet ne serait plus une histoire, et c'est une histoire que j'ai voulu faire. Quand on s'est voué à une œuvre de curiosité purement française, comment, sans les artistes intermédiaires, comment expliquer l'histoire générale de l'école, et par exemple l'histoire du paysage français, si l'on ne montre pas la marche parallèle des deux courants, dérivant l'un de l'Italie par Poussin et par Claude, l'autre de la Flandre par Jac. Fouquières et ses compatriotes, ces deux courants qui se mêlent dès l'origine dans la décoration de nos palais royaux et de nos hôtels parlementaires, par d'habiles praticiens secondaires souvent venus du dehors, et que nous pouvons donner à feuilleter : Grimaldi Bolognèse, Lemaire-Poussin, Guaspre Poussin, Francisque Millé, Et. Allegrain, G. Focus, les deux Patel, Laur. de la Hyre, Swanevelt, Asselyn, Nic. de Plattemontagne, le suivant de Ph. de Champaigne, Vander Meulen, Abr. Genoels, Van Falens, Forest annonçant Watteau, Desportes préparant Oudry, Manglard maître de Jos. Vernet, Ch. de la Traverse ; autour d'Hubert-Robert et de Fragonard, le joli petit groupe des Loutherbourg, des Le Prince, Moreau l'aîné, Lantara, Weirotter, Desprez, Chatelet, Houel, Hilaire, l'amateur Lempereur, César Vanloo, Sarazin, Nicolle ; puis Taunay, Demarne, Michel, Valenciennes, Boguet, Constantin d'Aix, maître de Granet et du Cte de Forbin, Thiénon ; puis Michallon, Watelet, Bidauld, Gudin, Cam. Roqueplan, Brascassat, Caruelle d'Aligny, Cam. Flers, le maître de Cabat, Benouville, Desjobert l'élève de Français, Ch. Jacque, qui vont rejoindre Marilhat, Th. Rousseau et Courbet.

Et pis encore, quand il s'agit de la peinture d'histoire et de genre, et de la sculpture du XVIIe et du XVIIIe siècles, que serait une histoire de l'art français, où, entre les chefs d'atelier qui, à leur heure, ont donné une certaine direction nouvelle à notre école, en modifiant ses principes, laisseraient lacune les noms des élèves, aides ou intermédiaires, qui les expliquent eux-mêmes, eux et leur période d'influence, où, par exemple, à la suite du nom de Simon Vouet, ne se rencontreraient point ceux d'Aubin Vouet son frère, Claude Vignon, Fr. Perrier, Jac. Sarrazin, P. Vanmol, Brebiette, et les entours des Lenain, et Nic. Chaperon, Tortebat, Ch. Errard, R. Wibert, Nic. Mignard, Ch. Meslin et Cl. Spierre, Jac. et Guill. Courtois, Testelin, les Lepautre, et Noël et Ch. Coypel autour d'Antoine, et Ch. Delafosse, Vivien, J.-B. Monnoyer, Th. Blanchet, Ferd. Elle et son père, et les Italiens : Le Bernin, Romanelli, Borzone

et Bibiena ; et les Flamands : J.-B. de Champaigne, M. Elye, Flemael et Van Cléve ; puis Gr. Huret, Fr. Chauveau, J. Berain, Bonnard, Cotelle, N. Loir, les deux Legros, les Corneille, Fr. Verdier, G. Blanchard, A. Dieu, La Fage et les Rivalz, Rob. Tournière, Fr. Marot, Nic. Bertin, Houasse, Hallé, B. Picart, Boitard, Wleughels, Oppenord, L. Galloche, Collin de Vermont, Jac. Cazes, de Poilly, Dulin, D'André Bardon, Ant. Pesne, J.-F. Lesueur, Jac. de la Joue, Adam, Subleyras, Tremollière, Natoire, Panini, Ghezzi, Larchevêque, Deshayes, B. Ollivier, Eisen, Schenau, Vassé, Hutin, Challe, Vien, Doyen, J.-B.-M. Pierre, Lelu, Delarue, Fredou, Dumont le Romain, de Peters, Lallemand, J.-B. Descamps, Clerisseau, de Machy, Bardin, Casanova, Lepaon, Roettiers, Durameau, J.-Ch. Delafosse, Taraval, Bonnieu, Guibal, Wille le père, Boissieu, les deux Lagrenée, Lépicié, Aug. Pajou, J. B. Huet, Perignon, de Wailly, Lavallée-Poussin, les amateurs de Nyert, de Choiseul, Duché de Vancy, Moitte, D'Huez, Callet, Peyron, Robin, Perrin, Stouf, Suvée, Sané, Peyre, Dutertre, Taillasson, Menageot, Berthelemy, Vincent, Danloux, Mlle Gérard, Mlle Valayer-Coster, Mme Vigée-Lebrun, Norblin; — et dès qu'on voit s'ouvrir le XIXe siècle (ils fourmillent et j'en passe par vingtaines) : Denon, Regnault, Dufourny, Percier, Petit-Radel, Vandal, Sicardi, Augustin, Saint, Guérin de Strasbourg, Duplessis-Bertaux, Swebach-Desfontaines, Boilly, Drolling le père et le fils, Gault de Saint-Germain, P. Revoil, G. Drouais, Guillon-Lethière, R. Delisle, Lafitte, Hennequin, Wicar, Fabre, Garnier, Gaudar de Laverdine, Robert-Lefèvre, Meynier, Granger, Monsiau, Ansiaux, Chaudet, Guill. Descamps, Menjaud, Gauffier, P. Franque, J.-B. Debret, Landon, Bergeret, Rouget, Touzé, Léon. Mérimée, Roehn, Richomme, Cte de Forbin, E.-J. Delescluze, les deux Boisselier, Bourgeois, Thierry, Desenne, Castellan, Lordon, Mallet, Baltard le père, Mmes Haudebourt-Lescot, Hersent, et Jacquotot, les amateurs Cte Turpin de Crissé, et de Senonnes et Alf. de Noailles, Blondel, Picot, Dejuinne, Bosio, Hip. Lecomte, Hip. Le Bas, Couder, Abel de Pujol, les Hesse, Mauzaisse, Coutan, Schnetz, L. Cogniet, Flatters, Chaponnière, les de Bay, Vinchon, Visconti, Orsel, P. Delaroche, Court, Bouchot, et les deux Johannot, et derrière Géricault et Delacroix, les champions du romantisme : les deux Devéria, Gillot Saint-Èvre, Ary Scheffer, Decamps, L. Boulanger, Antonin Moine, J. Gigoux, Poterlet, Célestin Nanteuil, Em. Wattier, de Triqueti, Maindron, O. Tassaert, Bigand, Laviron,

Dauzats, Jeanron, H. Debon, Penguilly-L'Haridon, Laemlein, H. Horeau, — la plume des mains me tombe de fatigue devant tant d'autres noms qu'il me reste à transcrire, — et pourtant je ne puis point ne pas citer encore des sages qui eurent leur heure méritée de renom : Claudius Jacquand, Daguerre, Jollivet, Decaisne, E. Giraud, Perlet, de Rudder, L. Gallait, Sav. Petit, Ch. Melin, Eug. Roger, H. Lazerge, J. Guichard, Rod. Lehmann ; — et que dirait-on si j'oubliais de nommer Gavarni, Daumier, J.-J. Granville, Duban, Lassus, Ballu, Meissonier, Raffet, Bonvin, L. Hamon, Clésinger, Ern. Hébert, G. Boulanger, Lenepveu, Ch. Chaplin, Edm. Hedouin, Vetter, Bracquemond, E. Lambert, Brion, Mme Frédérique O'Connell et Marcello (la Duchesse Colonna) ? — Vous voyez bien que qui voudra vraiment mettre en valeur, dans son double sens, notre collection de dessins, en exposera quatre cents pour l'examen des choses portant enseignement avec elles, et consultera le reste dans les portefeuilles afin de se rendre compte des nuances infiniment variées de notre École française. Chacun de nous ne sait-il pas aujourd'hui combien de milliers de dessins il faut remuer avec une tension scrupuleuse, pour se former une mémoire et des yeux aptes à peu près à démêler le beau du vulgaire et le louable du médiocre ?

*
* *

J'ai dit, à propos du Poussin, qu'au bon temps du début de mes recherches, — il y a juste cinquante ans, hélas ! — les maîtres les plus graves (et parmi ceux-là j'ai cité Lesueur) n'étaient pas cotés aux plus gros prix par les étalagistes des quais et de la place du Carrousel. Pour peu qu'il eût de flair et de comparaison attentive de la manière des vrais maîtres, un étudiant pouvait trouver dans sa bourse le moyen de satisfaire sa menue passion quotidienne. Chez Painel, chez Leloutre, chez les Leclerc et les Danlos, il me souvient qu'on cueillait, dans les cartons à un franc, des études et des croquis superbes de Lesueur, pour deux francs une brillante aquarelle de Vandermeulen, pour trois francs une première pensée du *Portement de Croix* de Callot, pour cinq francs une étude de navire royal du Puget. Même dans les lots des ventes, se glissaient des échantillons charmants de ces petits maîtres coquets après lesquels vous courrez tant aujourd'hui, les Gillot, les Lancret, ou

des bouts d'arabesques de Watteau, jusqu'au jour où éclatèrent les prix payés par les Goncourt ou ceux de la vente d'Ymecourt. Si je feuillette le carton de mes dessins de Lesueur, il me revient à la mémoire que, sauf quatre ou cinq morceaux de ce peintre divin, auquel les galeries anglaises ont eu le bon esprit de demeurer toujours fidèles, ce que je possède de lui, le hasard l'a jeté sous mes doigts à des prix vraiment honteux pour le goût public, ce goût qui a horreur de la vertu suprême en art, la simplicité.

C'est dans la vente d'un certain nombre de dessins appartenant à un parent du peintre Toulmouche que j'ai rencontré, en 1877, mon plus curieux Lesueur : composition arrêtée par le maître, de son crayon le plus fin et le plus sûr, de son lavis le plus léger, et mise au carreau, pour une peinture depuis longtemps perdue et dont la description nous avait été conservée dans l'*Inventaire fait en 1709-1710 par le sieur Bailly, garde des tableaux du Roi :* « Eustache Lesueur, appartement des bains de la Reine-Mère. — Un tableau représentant les Vertus royales, sous les figures de quatre femmes et deux enfans sur un nuage, dont une a une couronne sur la teste et un sceptre à la main, et l'autre tient un miroir. — Figures de demy-nature ayant de hauteur deux pieds quatre pouces et demy, sur quatre pieds six pouces de large, dans sa bordure dorée. » Sauf les *deux enfants* indiqués par Bailly, au lieu du seul enfant agenouillé à gauche dans notre dessin, la description est d'une exactitude parfaite. On pense que ces « vertus royales » avaient été, dans les panneaux du Cabinet des Bains, « peintes de bleu sur fond d'or ». — Nous possédions depuis longtemps l'étude à part de Lesueur pour une de ces figures, celle de la femme demi-agenouillée, qui soutient le miroir et se retourne vers la Déesse. Elle avait été donnée jadis par M. Reiset à notre ami L. Dussieux, au moment où celui-ci publiait, dans les *Archives de l'Art français*, son précieux travail, qui fut toute une révélation sur le grand peintre. — Et ceci nous amène à parler d'un autre dessin quasi aussi intéressant que celui des « vertus royales », et pour compléter ce que nous venons de dire, nous n'avons qu'à transcrire Guillet de Saint-Georges : « La Serenissime Reyne Anne d'Autriche estoit si legitimement prévenue du mérite de M. Lesueur qu'elle luy fit faire au Louvre plusieurs peintures pour l'appartement des bains, non-seulement dans la chambre où Sa Majesté couchoit, mais encore dans le cabinet des bains qui est tout

proche. Au platfond de cette chambre, M. Le Sueur a peint de coloris un tableau de forme ovale... Dans l'alcôve il a peint plusieurs petits tableaux représentant des sujets de Junon. Celuy qu'on voit au platfond de l'alcôve et qui est de forme quarrée, fait paroître Junon qui commande à Iris d'aller trouver le Sommeil dans son antre, pour luy ordonner de faire paroître en songe l'ombre de Ceix à sa femme Alcyone, ce qui est tiré de l'onzième livre des Metamorphoses d'Ovide. On en voit aussy un à la frise de l'alcôve, où il a peint Junon accompagnée des trois Grâces, dont l'une est appuyée d'une main sur un miroir, et de l'autre main elle y montre l'image de Junon, comme pour faire remarquer que cette Déesse paroit toujours avec le caractère de grandeur et de majesté qui convient à l'épouse du Souverain des Dieux... Dans le lambris de cette alcôve, deux autres tableaux dont l'un représente Junon, qui estant enlevée en l'air au-dessus de la ville de Carthage, commande au génie de la libéralité de répandre sur cette ville un cornet d'Abondance, d'où l'on voit sortir un sceptre, une couronne et des espèces de monnoyes d'or meslées avec des fleurs... » — La vente de Guichardot, de ce borgne à l'œil si clairvoyant, et qui avait fourni leurs plus fins régals aux collections de deux ou trois générations d'amateurs, m'a procuré plusieurs dessins de Lesueur, celui entre autres qui représente Junon assise à gauche sur son char porté par des nuages, donnant des ordres à Iris sa messagère. Cinq petites figures d'Amours, jouant sur des nuages, remplissent la droite de cette composition. Au crayon noir et mis au carreau. — Zéphyre, demi-couché sur des nuages, voit la corne d'abondance sur laquelle il s'appuyait, brisée par le Taureau qui sort du Zodiaque. Trois Amours, voltigeant au-dessous, recueillent en se jouant les fleurs qui tombent de la corne. Composition de forme ovale, au crayon, lavé de bistre et mis au carreau. — Et dans l'invention de tout cela, que d'abondance, de grâce, de noblesse et de naturel ! et comme on comprend pour ce peintre d'essence supérieure les préférences de la Reine-Mère ! Elle savait d'ailleurs à qui elle s'adressait, car avant qu'il fût appelé au Louvre par Anne d'Autriche, il avait déjà donné sa mesure là-bas, « dans une maison qui est à la pointe de l'isle de Nostre Dame et qui appartenoit à M. Lambert de Thorigny, président de la Chambre des comptes.» — De la vente Maurel, — et par delà, de la collection Thibaudeau, où il avait été payé chèrement, — m'est

provenu le charmant dessin de la *Naissance de l'Amour,* à la pierre noire et mis au carreau. Villot, dans sa *Notice des tableaux du Louvre,* décrit ainsi la composition bien connue de tous, qui fait partie de l'histoire de l'Amour, peinte pour l'hôtel Lambert et dont les différents panneaux, acquis par Louis XVI, en 1776, appartiennent aujourd'hui au musée du Louvre : « Portée par des nuages, Vénus, vue de profil, tournée à gauche et placée sur un lit, regarde l'enfant à qui elle vient de donner le jour et qu'une des Grâces lui présente. Les deux autres compagnes de la déesse se tiennent derrière elle et paraissent admirer la beauté du jeune Amour, sur lequel une des Heures, planant dans le ciel, laisse tomber des fleurs. »

Deux dessins de la vente Guichardot intéressaient encore cet hôtel Lambert auquel Lesueur consacra les meilleures années de sa vie : — Étude terminée et mise au carreau pour un « Dieu des eaux », qui, « peint de grisaille », décore le bas de l'escalier de l'hôtel Lambert. Tête à longue barbe et coiffée de roseaux, tournée vers la gauche. Le corps tourné vers la droite, il appuie son bras droit sur son urne et tient de la main gauche un trident ou une rame; au crayon noir. — Deux dessins sur la même monture : 1° l'Aurore conduisant les chevaux du Soleil, qui viennent de traverser le cercle du Zodiaque. Un Amour, au-dessus d'elle, répand des fleurs; à la mine de plomb et mis au carreau pour le plafond de l'hôtel Lambert qui est au Louvre; — 2° allégorie du Commerce, figure de femme assise sur un trône; de la main droite elle tient le caducée, de la gauche le médaillon d'un prince, posé sur son genou; à la plume, lavé d'encre et mis au carreau. Ce second dessin me paraît moins sûrement de Lesueur, mais plutôt d'un autre élève de S. Vouet. — J'intercale ici mention d'un dessin à la mine de plomb, provenant de la vente Desperret, et représentant un *Triomphe de Neptune.* Le dieu des mers, armé de son trident et debout sur un char traîné par un quadrige de chevaux marins que guide un triton; c'est le sujet de l'un des bas-reliefs peints en grisaille, qui décorent le plafond de la chambre des bains à l'Hôtel Lambert. — *Saint Paul et le serpent.* Le préteur est assis sur une chaise curule, entre un prêtre assis et deux soldats debout; à droite, le saint debout commande au serpent; à la mine de plomb, et mis au carreau (coll. Ch. Giraud). — *Le martyre de Saint Laurent.* Le Christ apparaît à saint Laurent, au moment où le bourreau, sur le

premier plan à droite, allume le brasier; un vieillard, le prêtre des idoles sans doute, met les mains sur les épaules du saint pour le forcer à s'asseoir sur l'instrument du martyre; à gauche, sa mère agenouillée étend vers lui ses mains suppliantes. Première pensée du tableau du Louvre, mais d'une composition toute différente; à la mine de plomb, et passé à la pointe. Voilà de ces croquis de maîtres qu'on trouvait à bon compte, au temps jadis, place du Carrousel, dans les cartons de Painel. — C'est à la vente de la collection du général Andréossy que j'avais acquis la très belle étude, à la pierre noire, rehaussée de blanc, sur papier gris, d'homme mort, assis, les bras ballants, la tête renversée, que j'avais cru d'abord être un Christ descendu de la croix. Mais en voyant au musée de Tours le tableau de Lesueur, provenant de l'abbaye de Marmoutiers, et qui représente saint Sébastien assis contre un arbre et soutenu sous les bras par deux anges; une sainte femme ôte une flèche de son flanc, une autre agenouillée ramasse des flèches dans un linge, — j'ai reconnu l'étude très serrée et très vigoureuse dessinée par le peintre pour la figure du saint martyr. — Cléobis et Biton traînant leur mère dans un char pour se rendre au temple; une jeune femme près d'elle porte un coffret. Fond de monuments antiques. A la mine de plomb, passé à la pointe (vente Durand-Dubois; et avant cela, cabinet Joubert, et sur l'ancienne monture : *ex. coll. Morel de Vindé*). Ce dessin a été gravé dans le Landon, pl. 105, alors qu'il appartenait à M. Morel de Vindé. — Une femme prosternée, les mains jointes, une autre femme, debout près d'elle, présentant humblement une corbeille de fruits, derrière elles un serviteur portant un vase, semblent rendre hommage à une princesse qui s'avance de la droite, accompagnée d'une suivante. A la pierre noire, sur papier gris (collection Kaïeman).

Ces grands artistes, destinés à mourir jeunes, Raphaël, Lesueur, Watteau, Géricault, il est merveilleux de voir quelle quantité d'études poussées à terme ils nous ont laissée après eux, et qu'ils semblaient avoir hâte, pour l'avenir de leur œuvre, d'emprunter tout d'abord à la nature, la grande nourricière. Surtout quand, surmenés par les commandes, ils sont forcés de céder une part d'exécution dans leurs peintures, Raphaël à ses élèves, Lesueur à ses trois frères Pierre, Philippe et Antoine et à son beau-frère Th. Goussé. Lesueur met presque toutes ses compositions au car-

reau ; il en trace souvent avec soin la perspective ; il dessine lui-même, en nombre prodigieux, les figures drapées dont la place est marquée à l'avance dans ses tableaux ; il sait que la grande tournure, le noble ajustement et la ligne sévère d'une draperie entrent pour beaucoup dans le caractère et l'expression d'un personnage : Poussin et M. Ingres l'ont su comme lui. C'est dans l'atelier de Simon Vouet et à l'exemple de son maître, qu'il a pris l'habitude de ces figures attentivement étudiées, qui, transportées sur la toile par celui-ci ou celui-là de ses aides, perdront parfois en chemin de leur beau feu, de leur franchise de mouvement et de leur délicatesse. J'en ai là de ses premiers temps qui sentent leur Sim. Vouet à s'y méprendre. Le Brun, lui aussi, eut, dans ses études de début, de ces ressemblances communes à tout l'atelier du maître. Il faut pourtant bien admettre comme de Lesueur la figure du Temps qui vole vers la gauche, marquée par une certaine fermeté nerveuse dans le contour (M. Reiset l'avait donné à L. Dussieux) ; — et aussi une femme drapée, volant vers la droite, avec une tête de profil dessinée à part. Ce dessin est d'ailleurs certifié par deux lignes collées au verso : *A Claude Lefebure le fils, peintre,* quand on se souvient que Claude Lefebvre le père avait eu dans sa jeunesse Lesueur pour premier maître. On ne connaît même de Lesueur en dehors de sa famille, que deux élèves : ce Claude Lefebvre qui, sur le conseil de Le Brun, devint plus tard un de nos grands portraitistes, et le normand Nicolas Colombel. Ces deux études de Lesueur sont, comme toutes celles qui suivront, à la pierre noire, rehaussée de blanc, sur papier gris. Et Lesueur n'est pas encore loin de son maître et de sa façon de crayonner, quand il dessine cette figure de femme debout, vue de dos et drapée, l'épaule seule est découverte, pour la composition connue du *Songe de Polyphile,* qui a été gravée par J. Bouillard. Guillet de Saint Georges raconte en effet que Lesueur « peignoit encore de la manière de M. Vouette, lorsqu'il fit deux tableaux (d'autres copies du mémoire de Guillet disent huit tableaux) des *Songes de Poliphile* sur les mystères de la pierre philosophale. Ces tableaux ont esté exécutés en tapisserie aux Gobelins par M^rs La Planche et Comans ». Mais presqu'aussitôt il va commencer à travailler pour l'Hôtel Lambert ; sa manière se dégage et s'affermit, et tout en conservant fidèlement pour ses études le procédé qu'il a en main de pierre noire rehaussée de blanc, sur papier gris, son dessin large et sobre et

d'une simplicité et, quand il le faut, d'une force magistrales, ne peut plus désormais se confondre avec celui d'aucun de ses contemporains. Je cite au hasard de mes trouvailles : figure de femme debout, entièrement drapée, la tête couverte d'un voile et destinée sans doute à quelque composition des *Saintes femmes au tombeau*. Elle est tournée vers la gauche et tient de ses deux mains un vase ou urne funéraire. Cette belle étude a fait successivement partie des collections de Mariette, du marquis de Lagoy, du général Griois et de M. Reiset. — Un docteur de la loi, ou un évangéliste, assis et écrivant ; il est tourné vers la gauche ; sa tête est de profil, et il tient ses tablettes de la main gauche posée sur son genou ; cette feuille-ci est mise au carreau et provient de la collection Crozat. — Figure drapée d'homme renversé à terre et le bras droit levé (coll. Ch. Giraud). — Un homme dans l'attitude de l'épouvante ; il est agenouillé, tourné vers la droite et relève la tête et le bras droit vers le ciel. — Un ange volant vers la gauche ; il tient une palme de la main gauche (vente Jul. Boilly). — Étude d'homme nu et à mi-corps ; il est tourné vers la gauche et paraît retenir de la main gauche un objet tournant sans doute, qu'il pousse de la droite. — Étude de femme debout, drapée et s'avançant vers la gauche ; derrière elle, à droite au second plan, un vieux Fleuve demi-couché (provient d'un portefeuille du peintre Callet.)

*
* *

Après la grâce sereine et chaste de la Régence d'Anne d'Autriche, voici venir à l'autre bout des pompes de Louis XIV, une grâce d'autre espèce, la grâce coquette et vive et pimpante de l'autre Régence, car l'art de notre pays a toujours besoin de cette qualité-là. Il apparaît à son moment, le *Magister Elegantiarum*, la grâce incarnée du XVIIIe siècle ; il a laissé à la génération passée les *Saint Paul à Éphèse*, pour ne connaître que les *Embarquements pour Cythère*, mais il garde toutefois dans sa claire et rayonnante gaieté, toute imprégnée des fleurs de la palette de Rubens, une délicatesse de forme, un attrait de distinction supérieure, une séduction d'art pur, inconsciente pour les yeux et pour l'esprit, éternel enjolement des amateurs de tous les pays, excusant, pour pardonner à l'ancêtre, jusqu'aux fougues libertines de Fragonard, son digne et dernier rejeton.

Caylus raconte que Watteau, dont il fut l'un des plus intimes amis, « le plus ordinairement dessinait sans objet, car jamais il n'a fait ni esquisse ni pensée pour aucun de ses tableaux, quelque légères et quelque peu arrêtées que ç'a pu être. Sa coutume était de dessiner ses études dans un livre relié, de façon qu'il en avait toujours un grand nombre sous la main ». Si Caylus veut dire que Watteau n'a jamais fait d'esquisse ni de croquis de composition, sa mémoire le trahit. Il a sans doute oublié ceux qu'a reproduits M. de Julienne dans son célèbre recueil : *L'Œuvre d'Antoine Watteau — peintre du Roy, — en son Académie Roiale de Peinture et de Sculpture — gravé d'après ses tableaux et dessins originaux, tirez du Cabinet — du Roy et des plus curieux de l'Europe, — par les soins de M. de Julienne, — à Paris ;* recueil auquel Caylus lui-même prit part comme graveur d'un certain nombre de dessins. Dans son *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, Edmond de Goncourt cite, entre autres pièces reproduites dans la publication de M. de Julienne, les sanguines suivantes comme faisant aujourd'hui partie de notre collection : « N° 58. Jeu d'enfants dont l'un est monté sur un bâton terminé par une tête de chèvre. *J.Aud.* Dessin à la sanguine exécuté dans la manière de Gillot », — et dont je compléterai la description par ces quelques lignes : Jeux d'enfants dans un paysage ; le premier à gauche tient un drapeau, le second un thyrse, le troisième joue du tambour de basque ; les trois suivants sont à cheval sur un bâton à tête de chèvre ; l'avant dernier se drape dans un manteau ; le dernier porte un vase ; gravé par Benoit Audran (ou plutôt Jean). — « N° 249. Jeune homme cherchant à embrasser une femme assise au bord d'un chemin que suit un âne chargé de sacs et de paniers. Dessin à la sanguine, de la première manière de Watteau ; au verso se trouve une étude de gentilhomme. *B. S.* » (coll. Thibaudeau, vente par Rochoux, 9 avril 1862, sous le nom de Pater). — Edm. de Goncourt signalera plus loin dans notre collection : « Un Pierrot dont Colombine caresse le menton ; sanguine provenant des collections de Crozat et de Roqueplan, et où est jetée dans un coin une étude de Naïade couchée près d'un dauphin » (c'est le dessin qu'a fait reproduire l'*Artiste*). — « On trouve encore au milieu des nombreux dessins de cette collection : une jeune femme assise et vue de dos, dessin aux trois crayons ; — une conversation amoureuse dans un parc au-dessous d'un groupe de Vénus et de l'Amour,



Gilles, dessin de Watteau

sanguine; — une arabesque où un buveur assis tient un verre d'une main, un flacon de l'autre, sanguine; — six paysages d'après Titien, venant de la collection Crozat (de ces six paysages je n'ai gardé que les trois meilleurs; il est vrai qu'à la vente Aussant, j'en ai conquis un autre, également d'après l'un des Titien ou des Campagnole de Crozat, mais d'importance et de qualité bien supérieures); — un profil d'enfant priant les mains jointes, d'après Véronèse; sanguine, etc. ». Goncourt aurait pu ajouter: et un profil de jeune femme, d'après le même Véronèse, car, depuis, je les ai juxtaposés sur la même monture.

Ce Pierrot debout et riant, et « dont Colombine caresse le menton », au milieu d'autres personnages de la Comédie-Italienne, semble la première pensée du tableau fameux de M. Lacaze. Il nous est venu depuis lors une autre composition de Watteau, et beaucoup plus nombreuse, car elle représente, en un libre et chaud croquis à la sanguine et à la mine de plomb, le même Pierrot debout, entouré de toute la troupe de la Comédie-Italienne, se démenant à ses côtés. — Si l'on y joint la « conversation amoureuse », dont parle Goncourt, et qu'on pourrait appeler un « Jardin d'amour » à la mode de ceux de Rubens et de Van Dyck: dans un parc décoré d'un groupe de Vénus et l'Amour, de nombreux couples galants, étendus à l'ombre des arbres, se livrent à tous les badinages amoureux; couple assis à droite au pied de la statue; autre couple à gauche au premier plan; un troisième au milieu, l'homme renverse la jeune femme pour l'embrasser. Au second plan, près du troisième groupe, le couple qui se promenait se retourne. A gauche, nombreux amoureux derrière le rideau de grands arbres. A la mine de plomb et à la sanguine (acheté à la vente de M. Pelletier, père du peintre élève de De Rudder). — Voilà, si je compte bien, dans une seule collection, voilà cinq dessins qui donnent un démenti à la phrase de Caylus. — Goncourt cite encore d'après le recueil de Julienne: « 122. — Turc assis, vu de trois quarts; il a les deux mains sur les hanches. *B. sc.* (c'est-à-dire *Boucher*, *sc.*) Le dessin à la sanguine est possédé par M. de Chennevières. Une répétition de ce dessin à la sanguine et au crayon noir, donnée comme le portrait de l'ambassadeur persan Mahommed Riza Bey et provenant d'une collection inconnue, la collection Brizard, est dans la collection de Miss James. » — Goncourt avait déjà cité au nº 73: « un homme en costume oriental,

en pied, vu de face, il a le pouce de sa main droite passé dans sa ceinture, *B. s.* » La description de ce dessin s'accorde absolument avec celle d'une grande étude acquise à la vente Ch. Giraud (sous la marque Flury-Hérard), sauf un détail que le graveur à pu omettre. Près de la tête du Turc, une autre tête d'homme coiffée d'un chapeau du temps de l'artiste. Le ton usé et roux de la sanguine me font croire à un dessin contrépreuvé par Watteau lui-même, car le papier est bien celui qu'employait Watteau, et les noirs et les blancs sont d'une très grande fraîcheur; aux trois crayons sur papier gris. Ces deux dessins de Turcs ou de Persans vous feront songer comme à moi à l'irrésistible attrait qu'ont toujours eu pour les coloristes, pour Véronèse et Rubens, pour Rembrand aussi bien que pour Watteau, en attendant la couvée spéciale de notre siècle, les costumes éclatants de l'Orient, sans parler des chinoiseries de Boucher et de ses compères. — L'une des feuilles les plus importantes que je possède de Watteau est celle qui est chargée d'études de mains, de pieds et d'un vêtement d'homme. Ces huit mains de femmes et celle qui sort de la manche d'homme sont d'un dessin merveilleux; à la sanguine. Au verso, étude d'après un dessin flamand, représentant une *Adoration des Mages*. La Vierge et l'Enfant témoignent que cette précieuse feuille n'est guère postérieure à la sortie de l'atelier de Gillot. En tout cas, partagée en ses deux faces, entre l'observation directe de ce qui, vivant, frappait ses yeux et de ce que lui livrait la tradition des dessins de la collection Crozat, elle résume la trop courte carrière de Watteau, qui ne fut qu'une étude perpétuelle de la nature et des maîtres. — Que rencontré-je encore dans mes cartons? une jolie sanguine de jeune femme, assise et tournée vers la droite; la tête regarde vers le spectateur. — Deux dessins sur la même monture: 1° une femme vue de dos, tournée vers la droite et tendant sa robe (à la pierre noire); 2° tête de jeune fillette, grandeur demi-nature, et vue de face, les yeux tournés vers la gauche; à la sanguine (coll. Desperret). — Trois études à la sanguine sur la même monture: 1° femme assise allaitant un enfant, d'après l'une des figures de la *Kermesse* de Rubens; 2° un flûteur, coiffé d'un béret, figure à mi-corps; 3° un homme à grande veste et à perruque, baissé vers la terre et paraissant ramasser un panier. — Un paysage; muraille d'un parc, une porte à droite, un pont à gauche, grand massif d'arbres par delà la muraille; sanguine. —

Arabesque : une partie de fontaine monumentale dans le goût rocaille ; sur l'un des pilastres, un coq aux ailes éployées ; au fond, à gauche, paysage dans la manière du Titien ; à la sanguine. — Et comme ce Watteau cherchait partout des motifs de sculpture convenables à la décoration de ses parcs et paysages, j'ai là une étude d'après le groupe bien connu de Jac. Sarrazin, représentant deux enfants qui jouent avec une chèvre. Ce groupe se trouvait alors à Marly et décore aujourd'hui le Jardin des Plantes. Watteau s'est servi de ce même groupe dans l'un de ses tableaux, la *Cascade aqua Saliens* ; et dans le tableau connu par la gravure sous le titre de la *Famille*, enfin dans celui à deux figures qui appartenait à M. de Morny.

PH. DE CHENNEVIÈRES

(*A suivre*).





NOTE

SUR

LA VIERGE AUX ROCHERS

DE LÉONARD DE VINCI



LA discusssion qui s'est élevée sur l'authenticité de la *Vierge aux Rochers* du Louvre semble terminée définitivement, et terminée à notre avantage. L'œuvre originale de Léonard est au Louvre, et le tableau de la National Gallery n'est qu'une réplique. Nous ne reviendrons pas sur cette question résolue par les savantes recherches de M. Müntz, l'homme de France qui connaît le mieux la Renaissance italienne, et par les travaux de MM. Yriarte, de Geymuller, etc. Qu'il nous soit permis, cependant, d'ajouter aux preuves accumulées par ces historiens une simple remarque, déjà faite sans doute, mais qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler.

Dans le tableau du Louvre, sainte Élisabeth lève la main droite et montre de l'index l'Enfant Jésus ; dans le tableau de Londres, le geste a été modifié, ou plutôt supprimé : la main est rabattue. Or, cette main est particulièrement curieuse. Tandis que le visage de sainte Élisabeth respire cette jeunesse charmante dont Léonard enveloppe le visage de ses saintes femmes, la main, au contraire, est vieille, au moins sexagénaire. Il n'y a pas là d'incertitude possible ; cette main est bien telle que l'artiste l'a voulue, on peut en voir, au château de Windsor, l'étude dessinée, œuvre d'admirable précision. Or, cette main est sèche, la chair semble s'être fondue sur les os et des rides innombrables ont remplacé l'épiderme jadis tendre et lisse. Les articulations se sont épaissies ;

on en distingue les tendons saillants et les nodosités. Léonard, avec cette sincérité qu'il apportait devant le modèle, a reproduit ce qu'il a vu sans nous faire grâce d'un pli ou d'une saillie : on dirait d'une pièce d'anatomie. Le même modèle a d'ailleurs servi pour la main de la Vierge, main vue de face et qui semble bénir. Ici également, la vieillesse y est marquée d'un trait ineffaçable, par la peau tombante de la paume.

Il y a donc énorme disproportion entre l'âge du visage et celui de la main. Cette singularité ne surprendra pas ceux qui ont vécu dans la familiarité de Léonard. Ce magicien extraordinaire avait pour habitude de prendre de différents personnages ce qu'il trouvait de plus remarquable dans chacun d'eux, suivant en cela la tradition de l'Hellade antique. Son *Traité de la Peinture,* qui est sa confession, nous renseigne d'ailleurs suffisamment sur cette règle de son travail.

La conclusion de cette remarque n'a presque pas besoin d'être formulée. Si le tableau du Louvre est une copie, le copiste, — qui est, en ce cas, un plus grand maître que l'auteur du tableau de Londres, — aurait ajouté à la composition de Léonard un geste de haute signification ? Il aurait été, en outre, assez hardi pour ajouter une main de vieille femme à un corps gracieux et jeune, et il aurait fait de cette main une étude que Léonard seul eût été capable d'exécuter ? — Il nous semble inutile d'insister. Le détail que nous venons de noter est une de ces étrangetés que le maître seul a pu se permettre dans son œuvre, par caprice, par admiration pour un beau modèle de main, pour un de ces mille motifs dont l'explication nous échappera toujours. Léonard de Vinci est une si grande intelligence qu'il est présomptueux de vouloir l'enfermer dans les mesquines raisons auxquelles nous sommes habitués d'obéir.

Il y a bien des Léonard de Vinci en Angleterre. Les dessins les plus authentiques des musées du Continent se trouvent également à Londres et à Windsor. Le cas est d'autant plus intéressant que Léonard ne fut jamais l'artiste qui recommence servilement ses œuvres. Personne n'ignore quelle aversion il manifesta d'assez bonne heure pour la peinture, avec quelle difficulté, au prix de quelles instances on pouvait obtenir de lui l'achèvement d'un tableau. Il n'y a guère apparence qu'il se soit arraché aux mathémathiques pour recopier ses dessins. Que faut-il donc penser ?

Montesquieu, dans ses *Notes de voyage*, écrit ceci : « Les Anglais enlèvent tout d'Italie : tableaux, statues, portraits. Ils n'ont de ces choses-là que depuis quelque temps, parce que tous les meubles des maisons royales furent vendus par le Parlement, après la mort de Charles II, à tous princes, rois et ministres étrangers. Cependant les Anglais enlèvent rarement du bon. Les Italiens s'en défont le moins qu'ils peuvent, et ce sont des connaisseurs qui vendent à des gens qui ne le sont pas. Un Italien vous vendrait plutôt la femme en original, qu'un original de Raphaël. »

G. S.





QUELQUES ARTISTES DE CE TEMPS[1]

VI

JOSEPH CHÉRET



HÉLAS ! c'est au passé qu'il faut parler de Joseph Chéret, alors que nous projetions, il y a quelques mois seulement, une étude vivante et joyeuse, autant qu'il eût été possible, sur l'art charmant de ce sculpteur qui réunissait, à notre avis, les meilleures qualités de l'âme française : l'esprit, la grâce et la gaîté. Qualités si rares à cette époque où l'ennuyeux vent du Nord souffle sur la littérature et sur l'art, et où la mode, en sculpture particulièrement, est aux hideurs dans la forme et aux désespérances dans la pensée. État d'âme précieusement ridicule dont le *Jeune homme triste*, de Donnay, est le portrait ironique et ressemblant.

Ces quelques pages ne contiendront que des souvenirs sur l'ami que nous avons perdu ; elles seront, si possible, l'écho fidèle de ces bonnes causeries du dimanche où il voulait bien nous initier peu à peu à son idéal d'art. Joseph Chéret aimait la simplicité : un

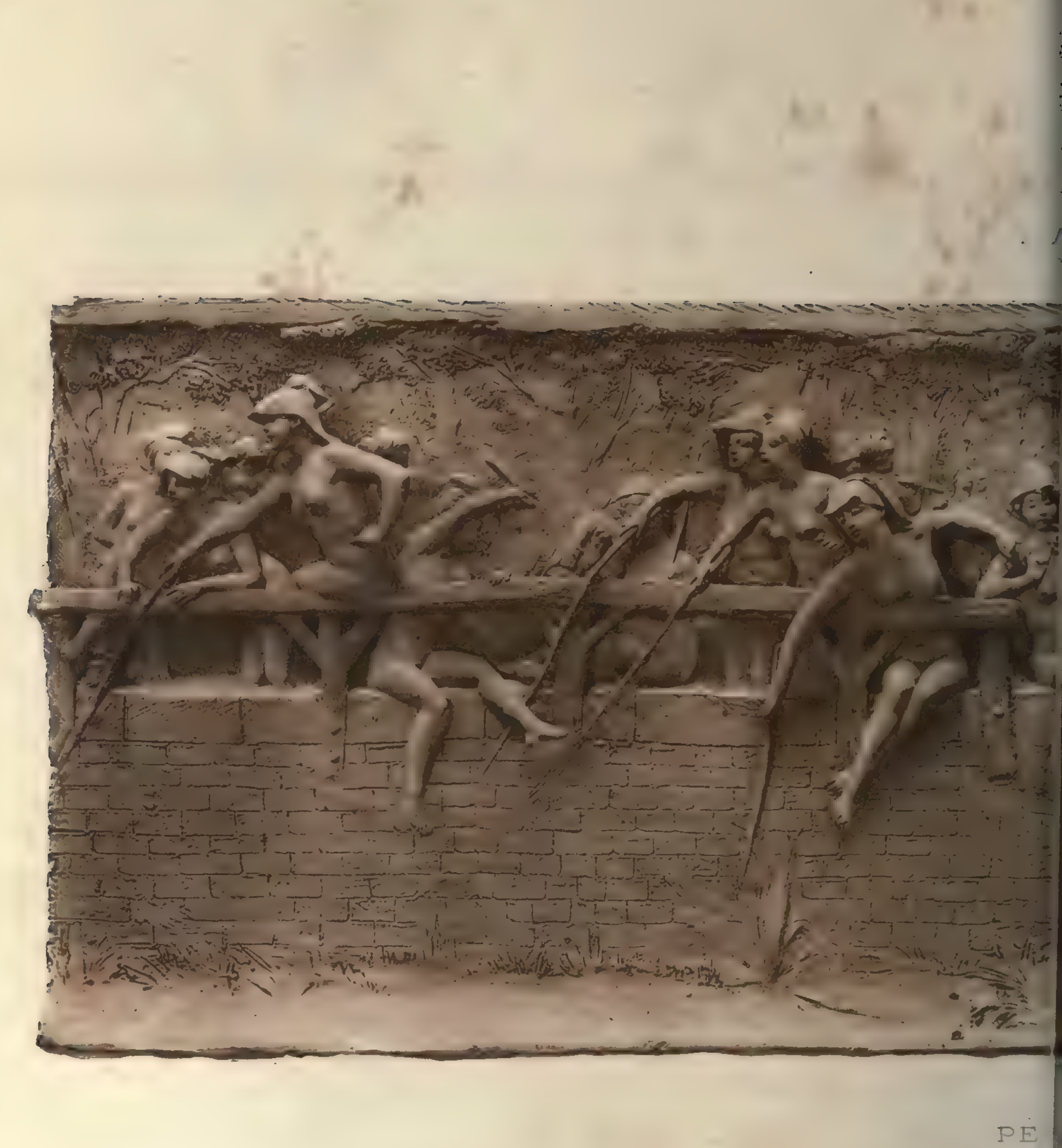
[1] Voir l'*Artiste* de janvier, février, mars, avril et août derniers.

peu sauvage, il craignait, dans les réunions mondaines, l'agaçant discours des pontifes de salon, le coudoiement des gloires frelatées, officielles ou décadentes, et il n'était lui-même, c'est-à-dire une des plus belles intelligences d'artiste de ce temps, que dans la compagnie de quelques intimes. C'est alors qu'il disait librement ses admirations et ses haines et que parfois il s'amusait des petites comédies du Landerneau parisien, avec le bon rire indulgent d'un homme qui connaît les menues indignités de la vie, mais qui sait, — le mot est de lui, — que le meilleur parti à prendre est de se faire une petite collection de fantoches réjouissants, dont on regarde manœuvrer les ficelles.

Ce mot révèle en Joseph Chéret l'observateur qu'il était des moindes choses de la vie et nous dit pourquoi ses ouvrages ont cette qualité d'*esprit,* peu commune parmi les tailleurs d'images : attentif à celui qui réside dans les idées, il l'était non moins à celui qui est dans le geste. A l'exposition de ses œuvres, qui va se faire dans les salles de l'École des Beaux-Arts, parcourez de l'œil la série nombreuse de ses compositions et observez le choix qu'il faisait du mouvement. Nul mieux que lui, par exemple, n'a su rendre la grâce enfantine par la pose un peu gauche, mais surprise dans la nature, des membres délicats des tout petits. Ces gestes, que Joseph Chéret a saisis au vol, sont précisément ceux qu'un caricaturiste habile exagèrerait et qu'un sculpteur d'école n'oserait reproduire. Joseph Chéret, lui, les indique délicatement, avec un sentiment parfait du petit ragoût de grotesque qu'il y a dans la nature, *même* quand elle est gracieuse. Voyez comme les jambes de ses bambins, dans la *Grande applique en bronze,* se contournent d'une manière imprévue, quoique si vraie, la pointe d'accentuation qu'il y a dans leurs petits bedons et dans les toupets que forme leur chevelure légère.

L'œuvre de Joseph Chéret nous offre bien d'autres exemples de cette *grâce drôle* dont nous voulons parler : l'*Œuf de Pâques* sur lequel un minuscule bébé assis envoie de tout son cœur un baiser à la madame, l'*Enfant à la botte,* les deux bougeoirs d'argent, la *Voyageuse,* le *Maquillage,* le surtout de table, etc., et ce merveilleux service à punch que l'artiste a exécuté pour la Russie et que l'on ne verra en France qu'à l'Exposition de 1900.

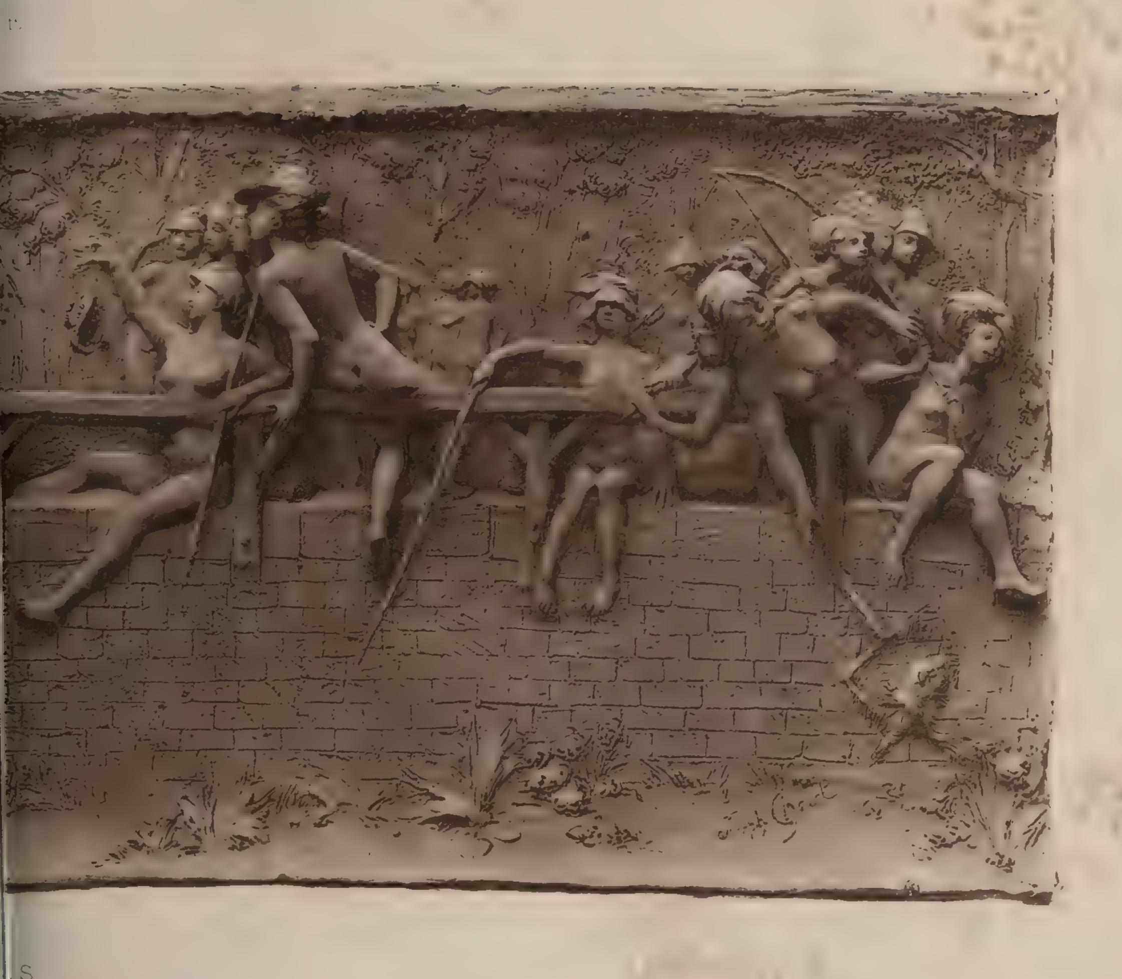
Nous savons bien qu'en ce moment c'est la drôlerie de la laideur qui est à la mode ; mais doit-on s'occuper tant que cela de la



PE

Ierse are

r.



.S
ph Cheret

mode, qui ne règne pas beaucoup plus longtemps en art qu'en toilette? Il faut se rappeler la jolie recommandation de Francis Magnard au banquet de la *Plume :* de ne pas mettre trop d'ardeur à la défense de la vérité, puisqu'*elle dure si peu !* En sculpture seulement, voyez la jolie série de *vérités* qui ont défilé, depuis la vérité antique, laquelle ne s'inquiétait que de la parfaite proportion, de l'élévation au *type :* — vérité primitive, dont le rude et sombre Donatello fut l'initiateur ; vérité décorative et puissante de Michel-Ange ; vérité de grâce allongée de Jean Cousin ; vérité épileptique de Bernin ; vérité musclée de Pierre Puget ; vérité de grâce fine et spirituelle de Clodion, de Houdon et de Lemoine ; vérité figée de Canova ; vérité brutale de Rude ; vérité passionnée de Carpeaux, etc. A chacune de ces époques d'art, on a eu l'illusion de posséder la vraie, la seule, la définitive vérité !.. Et, dans ces temps derniers, n'avons-nous pas vu encore, comme exemple de ce ridicule toujours renaissant, un groupe d'écrivains s'efforcer de faire de M. Rodin la synthèse des génies passés, présents et futurs de la statuaire, au lieu de laisser à sa place ce sculpteur de grand talent, qui a modernisé la vérité réaliste de l'austère Donatello par le condiment d'un petit frisson de langueur voluptueuse, en des esquisses de belle allure ?

C'est comme cela que l'on colonise le pays des vieilles lunes, où sont déjà relégués Louis Boulanger, Préault, Courbet et quelques autres triomphateurs démodés, auxquels les littéraires faisaient auparavant cortège enthousiaste... On dit que le prochain bateau va bientôt partir.

Le défaut des engoués, c'est d'être exclusifs, de vouloir imposer leur toquade et de chercher à faire croire que leur idole apporte le dernier mot des choses, le moulage de la figure d'Isis; ils restent hypnotisés par une formule d'art comme les hystériques qu'un point lumineux fascine. Cela ne dure que jusqu'à la fin de leur engouement, mais pendant ce temps-là ils sont restés stupides, n'ont rien vu, rien entendu de ce qui se passait. C'est un défaut français, cela, le *boulangisme* en art, que suivent de lamentables catastrophes. Pourquoi ces tendances exclusives des coteries, qu'aucun raisonnement avouable ne peut défendre ? Ne faut-il pas que chacun suive son tempérament, admire la nature à tel point de vue qu'il lui plaît, suivant sa libre fantaisie, sans adopter une mode de commande. Les artistes se sont débarrassés de la tutelle des ronds de cuir de l'État, il faut qu'ils défendent avec la dernière

énergie leur indépendance contre toutes les autres tutelles, qu'elles soient intéressées ou non.

Joseph Chéret fut avant tout un délicat et un gai : il aimait la grâce des enfants, la beauté joyeuse des jeunes femmes : la beauté et le *joli*. Le *joli*, mot terrible à prononcer et dont on a fini par faire presque une injure, sans se rendre compte que c'est une force que de faire joli sans faire mièvre, sans tomber dans la boîte à bonbons, comme disent les peintres. Joseph Chéret n'avait pas peur, — pas plus que son frère Jules n'a peur de faire jolies les femmes de ses affiches et de ses peintures. — Il suivait sa nature, modelait suivant son bon plaisir et faisait bien, car quiconque s'inquiète du conseil d'autrui sort de sa voie et vogue à l'aventure. Écartez d'un solide coup de rame le pilote parasite qui voudrait s'installer à votre barre, marchez de conserve avec quelques artistes sympathiques et tout ira bien. Il est inutile de désirer l'approbation de tout le monde : faites ce qui vous plaît à vous-mêmes, il se trouvera toujours des esprits conformes au vôtre qui goûteront vos ouvrages et vous donneront l'appui nécessaire.

Joseph Chéret était dans ces idées : malgré les exhortations que l'ombre navrante du *Jeune homme triste* souffle dans les ateliers : — Monsieur, venez vous ennuyer avec moi ! — il continua de ne chercher que les côtés aimables de la nature. Ainsi firent Prudhon, à l'époque des pires pompiers du début de ce siècle, et Watteau, malgré les avis du comte de Caylus et de M. de Julienne, qui lui reprochaient *son insuffisance dans la pratique du dessin* et le suppliaient de *s'adonner au genre historique.* Grâce au courage et à la bonne humeur de Chéret, nous aurons, pour représenter la grâce sculpturale de notre époque aux yeux de la postérité, toute la série de ses délicieuses compositions, ses vases : le *Vernissage*, les *Grenouilles*, les *Pêcheuses*, les *Guirlandes*, les *Papillons*, etc. ; puis les sujets fantaisistes : le *Maquillage*, la *Peinture*, le *Déjeuner*, la *Voyageuse*, le *Petit-Poucet ;* et les *Six feuilles*, ornées de femmes et d'enfants, qu'il exposa en étain au Champ-de-Mars et qui furent ses derniers ouvrages. Nous en passons, car il faudrait plusieurs pages pour donner le catalogue de ces petits chefs-d'œuvre ; mais, parmi les sujets cités, nous mettons au premier rang le vase des *Pêcheuses*, la *Voyageuse* et la *Peinture*, trois ouvrages d'une absolue perfection.

En toutes ces œuvres une égale part est faite à l'étude de la nature et à la libre fantaisie. Voici comment procédait d'ordinaire Joseph Chéret : son sujet trouvé en l'une de ces esquisses vingt



La Peinture
Groupe en terre cuite, de Joseph Chéret.

fois cherchées que l'on verra aux Beaux-Arts et où il ne s'occupait absolument que d'obtenir le plan de sa composition, il faisait venir le modèle et travaillait à serrer la nature du plus près possible ; puis, son étude terminée, il la mettait courageusement de côté pour exécuter le morceau définitif avec la verve qui lui était

familière, verve soutenue par le souvenir très vif de l'étude précédente. Le procédé est excellent, il permet à l'artiste de voir nettement *la nature à travers son rêve*, selon la jolie expression de Félicien Rops, que nous citions il y a quelque temps.

C'est dans ce sentiment que sont cherchées aussi les œuvres d'art décoratif de Joseph Chéret. Au point de vue des espérances, — peut-être chimériques, — que l'on peut avoir d'un retour du goût en France, sa disparition est désolante, car il semblait un des mieux faits pour influer sur ce mouvement. Son premier principe est excellent : subordonner toute sa décoration à la commodité de l'objet à décorer, le décorer dans le sens de son usage.

C'est dans les ouvrages décoratifs que l'on aperçoit le plus facilement si un artiste a ou n'a pas d'esprit et de jugement. Aucune branche de l'art n'a besoin d'être plus délicatement symboliste, d'exprimer plus finement des pensées poétiques. En ce sens les grands marchands de meubles et souvent même les salles du Champ-de-Mars nous ont donné des exemples stupéfiants. On y expose annuellement, sous prétexte de mobiliers ultra modernes, des sièges sur lesquels il est impossible de s'asseoir, des tables sous lesquelles on ne saurait fourrer les genoux, des pots qui ne pourront jamais servir pour boire des liquides, etc. Ces monstruosités avaient le privilège d'exciter la verve de Joseph Chéret : c'est alors qu'il passait la revue des travaux d'autrefois, sujet ordinaire de ses études, et qu'il donnait des exemples de ce sens pratique et artistique à la fois, si bien mort aujourd'hui, que nos ancêtres avaient naturellement, à cause sans doute des loisirs tranquilles que leur donnait la douce vie peu compliquée de leur époque. Dans les maisons où était né le grand-père, et où devait mourir le petit-fils, chacun commandait au menuisier voisin le meuble qu'il désirait mettre à certaine place choisie d'avance : tout y était combiné pour la plus grande commodité, en même temps que pour le plaisir des yeux ; les moulures, les angles rentrants et sortants, les ornements étaient choisis, un grain de symbolisme s'y mêlait (comme dans l'armoire *à la Colombe* si fréquente dans l'Ouest). Chaque meuble étant fait à part, sur commande, était conforme à son but et construit, soigné, poli, ferré par un artisan désireux de contenter son client, d'être félicité de sa science et de son habileté. Comment espérer cela aujourd'hui où toutes les pièces d'un meuble sont sciées à la

machine, moulurées à la machine, collées à la machine, par douzaines, par douze douzaines? L'ouvrier a entre les mains des recueils d'ornements de toutes les époques, il n'a qu'à ouvrir un volume pour trouver un motif tout fait, qu'il copie avec ennui, dans la hâte du travail à la tâche, sans s'ocuper si cet ornement est bien dans le sentiment du meuble en cours d'exécution. Alors son travail équivaut à celui de la machine, il devient lui-même une machine plus perfectionnée, mais non davantage pensante, car son imagination personnelle n'a aucune raison de se développer : c'est un ouvrier, ce n'est plus un artisan ; l'objet qu'il produit ne donne pas du tout l'impression qu'un être vivant et intelligent y a mis quelque chose de sa pensée. « Ceci a tué cela », la machine a tué l'œuvre d'art comme le livre a tué l'architecture. C'est donc la science, inventrice des machines, qui est coupable : à la Révolution, elle a pris son essor et traîtreusement elle s'est substituée à l'art, car c'est de la science encore cette *revue de la fin de siècles* à laquelle nous assistons. L'empire a fait du grec et du romain ; 1830, du moyen-âge et de la Renaissance ; plus récemment nous avons vu renaître les primitifs, le Henri II, le Louis XV, le Louis XVI, etc. Il est à craindre que, lorsque cette promenade de savants à travers les âges sera terminée, la machine toujours perfectionnée ne nous donne plus que le meuble purement utile, le meuble fait à 32 millions d'exemplaires, qui sera le même pour tout le monde et que le gouvernement socialiste distribuera aux citoyens dans la caserne d'État qui nous attend.

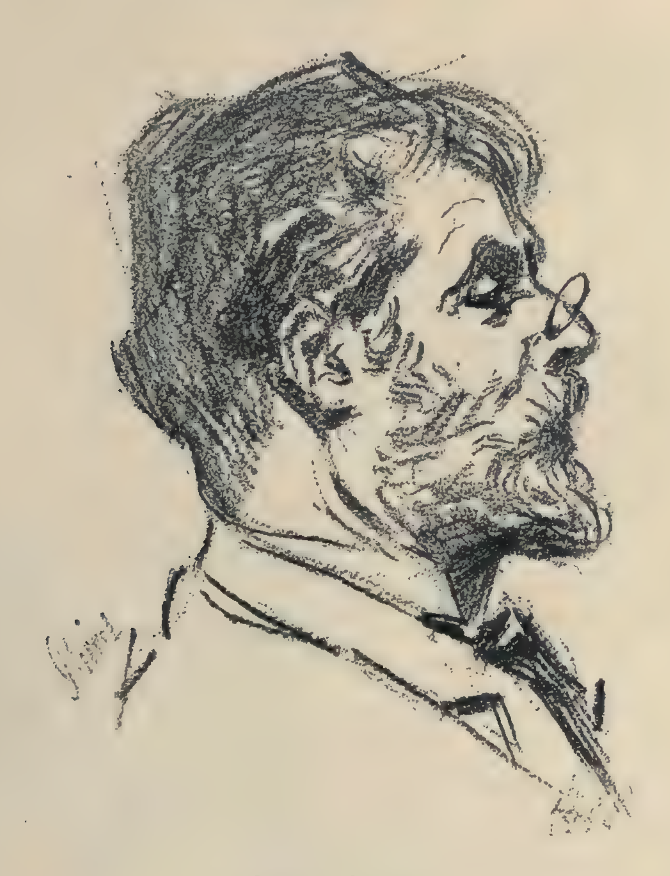
On parle beaucoup dans les milieux radicaux, d'instruire l'ouvrier. C'est un contre-sens : à quoi bon l'instruire puisqu'il n'est plus qu'un rouage? Il est impossible d'aller contre la marche du siècle, où de plus en plus la production se concentre entre les mains de ces banquiers d'industrie, que sont les grands marchands de meubles, vêtements, etc., dont le moindre souci est le souci d'art, et le plus grand celui du meilleur rendement des mécaniques. L'artiste ou l'artisan ne seront donc plus jamais en rapport direct avec l'individu qui achète. Ils ne peuvent espérer qu'en une clientèle personnelle, faite de quelques amateurs riches et avisés, qui s'intéressent par sympathie d'art à leur travail et qui sont assez millionnaires pour faire ce que faisait au quinzième siècle le plus mince bourgeois venu : une habitation suivant le goût et les besoins de l'habitant.

Joseph Chéret eut cette chance d'être suivi pendant toute sa carrière par quelques amateurs de goût, qui lui permirent de mettre en œuvre ses idées sur l'art décoratif. La maison de M. Dervillé, rue Fortuny, est à ce point de vue l'une des plus intéressantes du nouveau Paris ; elle restera la plus importante des œuvres de Joseph Chéret. Mais c'est assurément M. Alexis Godillot qui possède les plus beaux ouvrages du sculpteur. Il faut rendre hommage à la fidélité de son admiration pour le maître, et de son amitié pour l'homme exquis qu'était Joseph Chéret. M. Godillot possède de lui deux cheminées qui sont de pures merveilles, des appliques à gaz, une table, un piano à queue, et c'est lui qui a commandé au sculpteur cette charmante figurine en argent, *Hommage à une Cantatrice*, l'une des plus fines pièces que l'on verra à l'exposition des Beaux-Arts. M. Gravier aussi aimait le talent de Chéret et possède de lui de beaux ouvrages. Mais tout cela, c'est de l'initiative particulière ; il est regrettable que Joseph Chéret n'ait pas eu des commandes plus importantes : l'hôtel de la rue Fortuny, le bas-relief de la Société contre les accidents, rue de Londres, la porte de la *Salamandre*, rue du Quatre-Septembre, c'est tout ce que le passant peut voir de Joseph Chéret : c'est bien peu. Et la mort est venue nous l'enlever au moment où il allait sans doute jouir des faveurs de l'État, comme l'indique ce double hommage : la croix de la Légion d'honneur qu'il obtenait au début de sa dernière maladie et l'exposition officielle de ses œuvres.

D'où découle l'art de Joseph Chéret, puisqu'il est certain qu'on est toujours le fils de quelqu'un ? Évidemment de la journalière fréquentation qu'il eut avec Carrier-Belleuse, son beau-père, — encore un qui n'eut jamais peur de faire joli, aimable et gai. — Jules Chéret, dont le talent a tant de parenté avec celui de Joseph, eut aussi beaucoup d'influence sur son frère ; il lui communiqua un peu de la fièvre joyeuse qui anime ses admirables compositions. Avec ce double appui, il n'est pas étonnant que le talent de notre sculpteur se soit développé merveilleusement dans le sens de ses qualités personnelles de grâce et d'esprit.

Pour donner un exemple de cet esprit, prenons l'esquisse de la cheminée qui fut son dernier ouvrage et qui est restée inachevée. Voyez ce petit banc de pierre, à gauche, qui tient au support de la hotte et fait corps avec la composition ; il donne tout de suite

une idée de douce intimité par l'accueil des deux places de son siége, si bien plié d'avance à la commodité des frileux qui viendront se réchauffer au feu de l'âtre. Au-dessus du banc, la Vierge, dans une petite niche, souvenir des lares protecteurs de la maison. Autre temps, autre divinité. La Vierge est bien en situation,



Joseph Chéret
Dessin de Jules Chéret.

car le sujet qui orne le bas de la hotte est un sujet mystique : le *Benedicite.* C'est un bas-relief à peine saillant, qui représente, à table, devant la soupe fumante, une famille de campagnards, le père, la mère et les deux enfants. Le père a ôté son bonnet et prie à haute voix, la mère joint les deux mains, au-dessus des enfants plane, les ailes grandes ouvertes, l'ange du foyer qui protège ce repas. Et la hotte se termine en façon de toit aux tuiles légèrement indiquées ; aux deux extrémités, deux cheminées exhalent leur

fumée de pierre ; entre elles court un brin de feuillage où pépient des oiseaux réchauffés. Il est impossible de mettre plus de gaie fantaisie, plus de fin symbolisme dans un ouvrage d'art décoratif, et c'est un chagrin de penser que l'on ne verra jamais, exécuté par la main de l'artiste, poli par ses doigts amoureux des plus extrêmes délicatesses de la forme, ce morceau qui eût compté parmi ses meilleurs.

Malgré le grand nombre des œuvres qui vont être exposées à l'École des Beaux-Arts : statuettes, vases, cheminées, frises de décoration, modèles pour Sèvres et pour Baccarat, croquis, dessins, etc., œuvres que Mme Joseph Chéret a réunies avec une touchante piété, on peut dire que la carrière de Joseph Chéret a été brisée au moment où il allait entrer dans la grande notoriété et donner ses plus parfaits ouvrages. A ceux que la curiosité prendra de mieux connaître le sculpteur, nous conseillons de lire attentivement l'article remarquable que lui a consacré M. Octave Uzanne dans l'*Art et l'Idée* de 20 mai 1892. C'est du reste la seule étude sérieuse qui ait été, croyons-nous, publiée sur lui de son vivant : la libre critique d'Uzanne était faite mieux que toute autre pour apprécier à sa valeur l'art indépendant de Chéret.

Après l'exposition, toutes les choses délicieuses que l'on ira admirer au quai Malaquais vont être dispersées aux enchères : heureux ceux qui pourront acquérir des ouvrages de la main de Joseph Chéret, car il est de ceux dont la réputation ira toujours grandissant : ses plus menus ouvrages sont dignes de prendre place à côté des antiques de Tanagra, des petits marbres de Lemoine, des biscuits de Jean-Baptiste Nini, des terres cuites de Clodion et de Carrier-Belleuse et des bronzes du maître Frémiet, auquel Joseph Chéret rendit toujours un juste hommage d'amicale admiration.

LOUIS MORIN.





UN VIEUX MAITRE ALLEMAND

DU XVe SIÈCLE

« ...Bien que ces choses soient un peu sèches,
elles ne manquent point d'une certaine excellence. »



A Société internationale de Chalcographie vient de publier l'œuvre complet d'un artiste peu connu, en un très beau recueil intitulé : *Le Maître du Cabinet d'Amsterdam* [1].

Ce n'est point par goût d'archaïsme ni manie rétrospective que je voudrais le signaler à l'attention ; mais, au milieu des néo-symbolistes et des pseudo-mystiques qui s'ingénient, avec tant de peine ou tant de désinvolte, à nous accabler de leurs productions, il y a, me semble-t-il, auprès des vieux maîtres primitifs, des leçons de simplicité et de beauté utiles à écouter.

Celui-ci est un graveur. Son œuvre est assez important ; il ne comprend pas moins de 80 pièces, en négligeant 30 pièces apo-

[1] Publication de la Société internationale de Chalcographie (Paris, New-York, Londres et Berlin, 1893-94), par Max Lehrs, traduit de l'allemand par F. Courboin, bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

cryphes, qui ne sont que des copies. Mais n'y eût-il de lui que cette pièce du *Couple amoureux* et le fin et spirituel dessin du Cabinet de Berlin, cela suffirait, il me semble, pour le faire aimer des délicats, car il a su trouver à son heure et exprimer avec infiniment de grâce cette lueur fugace de beauté et de jeunesse, dont tous nous voudrions fixer le souvenir.

De lui-même on ne sait rien : rien de son nom, rien de sa vie ; ses œuvres ne sont ni datées, ni signées ; on a relevé seulement une date : 1480. Mais il reste ses œuvres ; que demander de plus ? Elles seules importent, et tout ce que nous ignorons ne peut ajouter à notre admiration qu'un peu de mystère, ce qui n'est pas pour y nuire, à ce que d'aucuns prétendent.

De mystère, il n'en est point dans cet œuvre de verve joyeuse, de grâce et d'ingénuité. Ici point de cette tristesse et de ce mysticisme qui embrument l'œuvre des maîtres allemands et particulièrement celle du grand Durer. « Contrairement à la plupart de ses contemporains, il paraît avoir eu une préférence marquée pour les scènes de la vie de tous les jours et y avoir mieux réussi que dans les sujets religieux. Tandis que les types de ses madones et de ses personnages sacrés sont plutôt laids, il donne à ses autres figures un charme, une grâce, qu'on trouve seulement avant lui chez Schongaüer. Ses figures sont fines sans avoir la maigreur qui était dans le goût du temps. Il sait rendre en maître l'aspect et la profondeur d'un paysage et il a eu à cet égard une influence considérable sur A. Dürer ». C'est ainsi que s'exprime Max Lehrs dans la notice qui précède le catalogue ; elle est documentée autant qu'on peut le souhaiter, et la partie critique en est précise et sagace ; je ne puis qu'y renvoyer le lecteur.

Je voudrais seulement, en quelques mots, accuser le côté gracieux et délicat de cet artiste, dont le talent, plein de verve et de jeunesse, est singulier en cette sombre époque du XVe. Je choisirai pour cela les deux œuvres dont je parlais au début.

La première est celle-ci : « Un jeune homme est assis tout près d'une jeune femme, qui tient un petit chien sur le bras droit ; à gauche, sur le banc, à côté d'elle, un vase avec des œillets ; à droite, sur le terrain, un baquet avec de l'eau et dedans un pot et un flacon. Un ornement de feuillage forme cintre au-dessus d'eux. » Telle est la description que donne Passavent du *Couple amoureux*. C'est bref et sec, mais peut-on exprimer par des mots la grâce et le

charme délicieux de cette pièce ? La jeune femme est de face, réservée, mais gracieuse et souple ; elle penche un peu la tête, la figure est sérieuse mais jeune et charmante. Le jeune homme, assis près d'elle, passe doucement un bras autour de sa taille, tandis que l'autre main vient s'appuyer sur les genoux de la jeune femme. Il la regarde d'un œil tout illuminé de tendresse et de désir. Elle baisse les yeux, sous ce regard passionné ; mais, saisissant cette main qui s'offre, elle la retient doucement dans la sienne. C'est d'une rare délicatesse de sentiment, d'expression et de dessin ; c'est la grâce même de la jeunesse avec toute sa naïveté et son ivresse.

L'autre œuvre est un dessin à la pointe d'argent qui se trouve au Cabinet de Berlin ; une phothographie, placée en tête du volume, en donne un fac-simile tout à fait délicat. Ce sont encore *Deux amoureux.* Mais, cette fois, ils sont debout, ils marchent en devisant, et les voilà arrêtés. Elle, chaste et timide, tient devant elle une gerbe de fleurs, enveloppée dans un pli de sa robe qu'elle noue d'un geste coquet. Lui, d'allure décidée, bien campé sur ses jambes, une main sur la hanche, de l'autre lui touche le bras et la regarde dans les yeux. Elle ne peut soutenir ce regard souriant et hardi et elle baisse les yeux, mais sur ses lèvres passe un joli sourire. Le jeune homme est délicieux de jeunesse ; nu-tête, ses cheveux fins ondulent et tombent sur ses épaules. On songe à un Léonard.

Ces deux œuvres me semblent caractéristiques du talent de l'artiste ; ce sont les plus gracieuses et les plus achevées. Il en est d'autres, cependant, qui témoignent encore de belles qualités d'observation et d'expression ; on y trouve de la finesse, de la grâce, de la gaieté, de la vie ; enfin quelques œuvres sont empreintes d'un certain cachet satirique. Telles, les deux pièces qu'on n'a pas manqué de rapprocher « comme une satire des folies que les plus sages commettent par amour de la femme » : le *Salomon adorant les idoles* et l'*Aristote et Phyllis.* Il y a là des sourires que Rops pourrait ne pas désavouer. D'autres pièces seraient à citer, mais la vision de ces choses vaut mieux que toute description.

Que ceux-là donc, qui à travers les œuvres du passé savent voir ce qu'elles ont conservé de jeunesse et de fraîcheur, que ceux-là viennent feuilleter cet œuvre, avec toute l'attention qu'il mérite ; et, de ces dessins aux formes un peu archaïques, se dégagera un

charme que nos œuvres modernes n'atteignent pas toujours. Ceux-là ont une telle verve, une telle audace juvénile qu'ils semblent atteindre sans effort à ce que nous, en dépit de toute notre science et notre naïveté artificielle, nous ne savons pas toujours exprimer avec tant de simplicité, de grâce et de beauté.

A. W.





IBSEN



IBSEN



L est des génies qui concentrent toute leur vie en leur œuvre, lui donnent leur nom, l'en baptisent à ce point de n'évoquer qu'elle seule et non l'auteur, l'œuvre au lieu de l'homme : prestige de personnalité excessive, marquant d'un sceau caractéristique et uniforme toute production sortie de leurs mains. Ils ne se laissent transvoir lointainement qu'à travers cette œuvre, à l'abri de laquelle ils vivent presque inconnus, solitairement. Lors, par sa grandeur et sa beauté, elle éloigne d'eux toute idée de ressemblance vulgaire, allégorise leur vie, la nimbe de cette légende, l'embue de cette cérébralité où elle fut enfantée et d'où projetée avec tant de puissance et d'autorité. Ils en gardent ainsi le mystère de procréation qui entoure leur vie privée, masque sphingien qui les cache et qu'envisionne seule la spiritualité nébuleuse de leur œuvre.

Parmi ces privilégiés : Henrik Ibsen.

Devant moi, une eau-forte me le dramatise en un de ces dieux de la mythologie wagnérienne, une de ces figurines japonaises de vieux mage et de vieil astrologue que les veilles ont blanchi. Mélange de mysticisme, d'ironie, de révolte, sous des traits d'apparence grossièrement taillés, mais doux et fins pourtant, imprégnés, illuminés d'une spiritualité étrangement maligne, dont le centre

late sous un front carré, énorme, et le lisse et le bombe comme sous une poussée éruptive, militante, foyer toujours ardent, creuset d'alchimiste où s'élaborent ses œuvres et dont la lueur filtre et pétille par ce regard, tapi derrière des lunettes, en arrêt, en observation comme derrière quelque « jalousie », où se reflète l'entour. Le front haut, obstiné, emmure la pensée embusquée, surmonté d'une épaisse chevelure rebellionnée, flammes auréolantes sur le crâne en ébullition, neigeuse crinière embroussaillée, souple et longue, dressée, continuée en de blancs favoris, grésillant autour des joues, comme des sarments. En présence de cette tête impressive s'accuse la volonté dominatrice et la pensée philosophique, retranchée obstinément derrière le front comme derrière une muraille, digue résistante que vient battre la vie avec ses éternels dilemmes.

Tel m'apparaît Ibsen.

« L'homme le plus puissant du monde est celui qui est le plus seul ». Cette phrase le contient tout et nous le personnifie : austère, ne se mêlant à la vie que pour l'étudier, à la société que pour la convertir, ne se servant du théâtre que comme transparent à démonstrations, chaire vivante de morale en action, afin de se faire mieux écouter, mieux entendre, mieux comprendre, distribuer sa parole et sa pensée à une foule plus nombreuse et donner en même temps à cette parole, à cette pensée artistement présentée, un relief plus saisissant qui la grave, inoubliablement féconde, dans l'esprit sensationnalisé des hommes.

Cette pensée serait à condenser, et à commenter ces leçons qu'à chaque drame il nous donne, comme pour tous ceux qui viennent à nous avec une philosophie nouvelle. Mais attendons que celle-ci soit complète et qu'il se soit tu.

Le théâtre a donc été pour Ibsen, non un but, mais un moyen : non pas amuser, mais moraliser.

* * *

Pour étudier Ibsen penseur, ne faudrait-il pas auparavant considérer le milieu même où se meut sa pensée, partir d'abord de cette Norwège qui l'a nourri, de ces régions scandinaves imparfaitement connues ? Et, cette base établie, cette ambiance, dont Ibsen comme ses concitoyens porte le germe influent, déterminée, étudier cette

influence même en sa source et ne considérer l'effet qu'après la cause, par une sorte de méthode expérimentale. ?

Rappelons-nous ce pays de par sa situation sur le globe, — sinon oublié, — bien à part, longtemps séparé des autres nations, renfermé en son « ipséité », restreint en ses communications extérieures, vivant de ses propres ressources, — primitives, — d'une cérébralité circonscrite à des connaissances confuses, vaguement apprises, démêlées pourtant au travers d'une intelligence d'instinct, endormie, muette, énigmatisée, sans rapports sociaux que strictement nécessaires, sans besoin instinctif d'épanchement, froid, réservé, inaccessible, continuellement en face de sa conscience, de son *moi*, penché songeusement (songe creux !) sur une idéalité sociale et mystique où il se perd en une stagnance morne, comme en les eaux de ces grands lacs enclos de hautes montagnes aux cimes de neiges éternelles qui ne laissent au cirque de leur sommet entrevoir qu'une surface restreinte de ces ciels du Nord, d'une telle troublance mélancolique ! Seules échappées pour ces esprits emprisonnés et somnolents, enclins aux rêveries et peuplés de légendes, de ces légendes naïves d'un peuple en retard, qui survivent même longtemps en leur littérature.

Peu à peu cette circonvallation morale et intellectuelle se ressent des progrès de la civisation européenne, gagnant alentour comme une tache d'huile, infiltrant ses idées nouvelles dans tous les esprits, en reculant les horizons jusqu'ici limités, par contre viciant les mœurs, augmentant les besoins, les ambitions, corrompant les âmes, donnant aux hommes de nouveaux devoirs, élargissant leurs vues, leur indiquant de nouvelles études.

Chaque pays subit cette influence étrangère et lors se transforme à cette immixtion de nouveaux éléments. En chacun d'eux s'est levé un homme, législateur, savant ou artiste, naissant de ce nouvel état, que la nature semble missionner : docteur, prêtre ou tribun, chargé d'éclairer, de guider les masses, et d'aiguiller leurs esprits. Cet homme en Norwège, s'est trouvé Ibsen qui dès lors peut être considéré comme le résultat de cette greffe de la civilisation sur la nébulosité de son pays vieilli, engourdi par le rêve et à révolutionner.

Il a hérité des qualités scientifiques, faites de précision, et des connaissances humaines et sociologiques de cette civilisation naissante. Mais il garde au fond le germe atavique, cette poussée

vers la fable qui toujours se reflètera en son œuvre et l'assombrira. Mais aussi de ces productions aux teintes ennuitées, quel charme exotique, triste et pénétrant où la pensée se révèle, forte de ce marcottage au naturel sauvage et indiscipliné du penseur! Ce charme mélancolique et d'effroi est toute l'étrangeté, toute l'originalité de ce talent d'artiste.

Si de ce croisement de race, ses qualités, de là aussi, la source et l'explication de ses défauts que beaucoup de nos contrôleurs patentés de l'esthétique théâtrale, entachés de routine ... et de vain chauvinisme lui reprochent: l'embrumement scénique où se reflète la pensée philosophique, comme les cimes neigeuses ennuagées des hauts glaciers d'alentour dans le lac à leurs pieds paisibles mais aux profondeurs insondables, mystérieuses et inquiétantes de vertige. Telle la pensée d'Ibsen.

* * *

Nous arrivons ainsi à Ibsen artiste. L'idée philosophique se traduit chez Ibsen au moyen d'une composition artistique, et toujours inséparablement liée à celle-ci; artiste donc en même temps que moraliste. Poète farouche, il vous est un évocateur de la vie surprenant, et de cette vie dégage sa caractéristique, l'idée satirique ou morale. Il peint largement ; certains de ses drames en sont comme brossés, mais avec un fini de détail parfait, où le plus infime rien n'est omis, et cela sans phrases, sans redondances, sans lyrisme, par touches superposées, habilement choisies et dosées, délicates ou mordantes.

Ce procédé qu'il a fait ibsénien vient comme fond : faire vrai et humain comme la nature, comme la vie. Faire la peinture de cette vie, l'anatomie de cette société, l'analyse de ce rouage mécanique de chacun de nous, — cérébral ou physiologique, — l'étudier scientifiquement et unir cette science du docteur et du prêtre, à l'art même, de façon à en donner une évocation matérielle et intelligente, de façon qu'une leçon en ressortit d'elle-même, évidente, de façon enfin que cette œuvre dramatique ait, comme l'a dit Zola, « la haute moralité du vrai et qu'elle soit la leçon terrible d'une enquête sincère ».

L'intrigue ? au second plan ; elle n'est qu'un moyen d'analyse, qu'un champ d'expérience, avant tout plaçant l'homme dans son milieu propre et en étendant l'étude « à toutes les causes physiques

et sociales qui la déterminent». Les milieux déterminent les personnages et ceux-ci agissent « d'après la logique de leur propre tempérament ». Plus d'anecdotes se greffant à l'action, plus d'incidents la compliquant ; le fait brutal seul, d'où se dégagera la leçon et sans longueurs, le fait simple, même essentialisé en ses grandes lignes, dégagé de ses futilités, montré sans formule préconçue, sans déclamation comme sans esprit. Plus de ces boursouflures emphatiques auxquelles se laissent prendre encore les parterres badauds, plus de ces mots d'auteur à l'usage des gens du monde. La vie n'est pas si lyrique, ni si spirituelle. Plus de truquages d'auteur embarrassé pour nouer ou dénouer une situation, plus de remplissages, de poncif ni de rabâché. Tout s'enchaîne et concourt à l'ensemble : l'action n'est plus que la marche naturelle de la vie, action simple et nue, et d'autant plus tragique, car de là cette grandeur et cette intensité d'effet et d'émotion d'où ressort, en modelé puissant sur fond sombre, le relief de l'idée, la philosophie logique des faits, agrandie intentionnellement, image réfractée par un tempérament, transfigurée par le prisme ibsénien, l'inclination au rêve scandinave de cette conscience.

Longtemps il médite, longtemps il porte son idée, il la geste avant de l'enserrer en les mailles d'une matérialisation scénique. Il la vêt, l'incorporise, et à cette figure insuffle une vie. Plastication de l'idée en un personnage non plus composé d'après un banal cliché fait de chic, mais bien d'après nature, bien documenté, comme il voit, observe et note. Plus de mensonges fictifs donc, de personnages stéréotypés et conventionnels, coulés dans le même moule de vice ou de vertu.

Mais de cette qualité, résulte un défaut. Il ne prend pas ses personnages tout équipés, il les façonne suivant son rêve, ne se servant de la réalité offerte à ses yeux que comme modèle à calquer après choix. Il les crée de toutes pièces et à force de génie souvent vous campe un type complet, admirable de vérité suggestive. Pourtant, attiré parfois par les antagonistes, à force de les examiner, de les observer, disons le mot, de les penser, il finit par les graver en son imagination et par en développer une épreuve par trop noire et par trop poussée, faisant saillir tel angle de caractère intensifié aux dépens de tel autre, sans les équilibrer. Ne collectionne-t-il pas les faits divers des journaux? Ainsi il compose, à l'aide de ces matériaux d'origine vécue mais aussi choisis.

Il les synthétise en un type résumant en son individualité toute une collectivité réunie en lui. Et si là on perçoit un de ces coups de pouce du génie élevant le théâtre jusqu'au symbole, là aussi se trahit parfois un manque de vraisemblance; le type alors trop complet saillit hors nature, hors du cadre qui le contient et en fait craquer la toile ; ces types, par contre dont le naturel est respecté, semblent rapetissés ou superficiellement esquissés, faute de perspective, d'homogénéité et d'harmonie logique ; mais, au point de vue de la troublance, sont-ils d'un intense effet dramatique, d'un intense effet d'art. Pourtant, disons-le, l'illusion de la vie n'existant plus, cette incohésion nous fait trop voir les dessous du travail de l'auteur. Avec leurs vies spéciales non fondues dans l'ensemble, ils apparaissent comme des machinations bizarres et compliquées, curieuses mais aux articulations grinçantes,-d'impression pénible quoique voulue par Ibsen qui toujours semble les voir à travers les lunettes enfumées de son rêve névrosé, comme au fond d'une chambre noire.

Si certains de ces caractères restent par trop poussés au cauchemar et dans l'ombre de sa ténébralité, d'autres aussi rachètent amplement ce défaut; ils semblent, à eux seuls, — et sans forcer notre vision, — résumer toute une humanité suggestive à ce point de nous laisser transvoir au-delà de l'œuvre, au-delà de l'idée génératrice du drame. Ses bonshommes, ils sont là avec leurs tics personnels si patiemment observés, avec leurs tours favoris mêmes de la phraséologie que chacun de nous inconsciemment adopte et que reproduit fidèlement Ibsen. Ils ont leur marque respective, jamais triviale, jamais banale, avec leur maintien scrupuleusement souligné, faits de ces mille détails significatifs où l'on reconnaît la griffe d'un maître, détails qui sont autant de touches analytiques et complémentaires, mais qui fatiguent le spectateur ordinaire par leur répétition comme dans la vie pourtant avec leurs nuances de gradation. Il importe de retenir ces détails pour comprendre l'ensemble; sans eux l'idée-mère de la pièce échapperait ou serait dénaturée. Devant tout fait, Ibsen vous a auparavant préparé, inquiet causaliste, aux précédents infimes qui fatalement l'ont amené. Aussi sont-ils tous des cérébraux, d'emballés cérébraux, intuitifs ou déductifs, pivotant autour de la pensée d'Ibsen et la développant, l'expliquant, la discutant, faisant du drame un cas de conscience et un problème psychologique.

Quand l'action est résolue, la forme trouvée et les personnages vivants, il entre en scène, dès le lever du rideau, vous pose le drame par l'harmonie du milieu et des caractères, l'inéluctable loi des influences, des atavismes, des hérédités, sans que les acteurs viennent bêtement (ô monologues!) expliquer leur cas aux spectateurs, devant la rampe, ou se la raconter entre eux, de la part de l'auteur. L'action se déroule, à chaque scène le drame croît. Ibsen semble vous démonter cette vie qu'il expose devant vous, entre dans le vif des analyses psychologiques et des anatomies morales avec une hauteur froide parfois, cruelle, quasi-mathématique et rigoureuse, — toujours humaine, — de chirurgien qui coupe, qui taille et opère et travaille son malade, qu'il endolore, mais pour sa guérison, étudiant attentivement chaque phénomène, vous montrant les rouages des muscles, des caractères et des situations : problèmes, équations algébriques dont la solution de vie se trouvera au dénouement parfois impossible et irrémédiable comme dans la vie, mais toujours avec sa moralité dérivant de l'ensemble logique des calculs démontrés. Et au fond de ces combinaisons, que trouve-t-il toujours ?

Si vous le voulez comprendre, à vous de le suivre à travers ces dédales de rêve mis en action, de rêve qui le hante et qu'il vit à la manière d'un voyant, avec une intensité de fiévreux. S'il vous en fait l'analyse en cours de ses démonstrations, à vous le soin de reconstituer ces documents humains, l'ensemble de ces éléments épars, à vous d'en faire la synthèse et de conclure. On dirait qu'il n'ose parfois se prononcer et faire jaillir la lumière de ce rêve spontanément éclos et en son défrichement, arrêté par quel doute ! — alors que mélancoliquement passe cette pensée souvenue d'Armand Hayem : « Tout est dit. Tout est fait. Il n'y a plus qu'à conclure. Mais y a-t-il une conclusion ? Tout n'est-il pas à redire et à refaire ; et ainsi sans fin ? »

Oh ! il n'essayera pas de vous plaire, ni de vous captiver, spectateurs ! « Qu'on me prenne comme je suis, semble-t-il insinuer ; la nature, la vie est telle, telle prenez-la et retenez. » Pas de ce faux toc dont notre théâtre est encombré au fond nul ; il ne blague point, ne pleure jamais, rit peu et peu caricature. Ni attendrissement, ni sensiblerie. Il parle, rigide, ou plutôt fait parler la vie, et elle n'est point tendre.

Quant à la langue, « un résumé de langue parlée », suivant le

mot de Zola ; le mot juste, à sa place, avec la valeur qu'il doit avoir, le mot simplement nécessaire, le seul que tel caractère doit dire et dira en telle circonstance déterminée. Une langue claire, précise, intimement liée aux faits et individuelle, serrant l'idée en la contournant, symbolique, la peignant par touches lumineuses ou grises, toujours indicatrices.

Enfin, — scrupule admirable d'artiste que tous nous devrions avoir, — son drame terminé, il ne le lancera pas. Non ; de longs mois, dans un tiroir, près de lui, il le gardera, soucieux de l'expression de son rêve enfanté. Il préparera d'autres maquettes, laissant la précédente œuvre se tasser, se cristalliser, laissant au temps le soin de la bellement patiner, et à son cerveau le repos nécessaire à la convalescence d'une telle procréation. Il se désenfièvre, s'affranchit de cette hantise continue de l'œuvre terminée, pour, plus tard, complètement détaché de l'ombilic du drame, y revenir avec l'impartialité froide et sagace du critique. Ce n'est qu'après cette censure personnelle qu'il la signe et lui fait affronter la rampe.

Vraiment, que nous voilà loin des systèmes actuels, de la marotte ordinaire des fabricants brevetés de pièces à succès, habilement charpentées, certes, mais sans profit, horlogers patentés, mercantis chargés de l'approvisionnement des rires et des larmes de leur clientèle attitrée et de consommation courante, où dès la première scène nous connaissons toute la pièce et croyons l'avoir déjà vue, enfantine et niaise et roulant sur des riens, sur des quiproquos plus ou moins invraisemblables, insensés! Gens de métier qui encommercialisent l'art, cabots praticiens, illusionnistes et adroits arrangeurs de sauces différentes pour un même plat, toujours le même, resservi, — cuisine de théâtre, — mais artistes? que non pas.

Que le théâtre ne vise donc plus à la satisfaction des sens et des goûts, mais prenne une plus noble et plus haute tâche : affranchir l'esprit, le relever, le faire libéralement penser et refléchir, indépendant. Tel est le but d'Ibsen.

Quant à l'acteur chargé d'interpréter de tels rôles, qu'il s'adjoigne à l'art du comédien, à la pratique des planches, l'entente de la vie. Plus de ces broderies fantaisistes sur le texte ou telle contusion au drame en vue d'un effet, mais une stricte obéissance, intelligente à la volonté de l'auteur. Et pour cela l'éducation du

Théâtre-Libre s'imposait et non plus le poncif de tradition que préconisent encore les théâtres subventionnés et d'autres. Se sacrifier au rôle, n'être plus soi, M. X. chargé de jouer tel rôle, — mais simplement le personnage interprété sans le reflet du cabotin derrière, l'impersonnalisation la plus absolue, l'étude la plus passive et la pénétration de la pensée du maître. Et pourtant qu'ils n'aillent point trop appuyer sur l'impression à donner, sur la sensation hallucinatoire ; qu'ils tâchent de colorer leurs rôles afin de remédier à cette tonalité grisaille et embrumée de l'ensemble et de communiquer à l'œuvre jouée non une vie falote de rêve, mais bien vivante, exacte et simple, et surtout de bien éclairer l'idée mystérieuse par le symbolisme rembranesque d'Ibsen.

* *
*

Ce symbolisme est le propre du caractère scandinave, ce peuple ne voyant la vie qu'à travers sa légende. Chez Ibsen cette vie ne s'est pas encore dégagée. Un peu de ce rêve embrume les lunettes à travers lesquelles il observe le monde, donnant au dessin de la pensée un certain flou, comme en des vers de symbolistes français, imprécis, vagues, un écho lointain d'humanité entière, mais très lointain. Le rêve agit chimiquement sur la vie et en décompose l'énergie, la force vitale. En Ibsen, elle devient matière à procédés chimiques, et à travers la fumée de ces réactions artistes et analytiques, semble s'altérer. Cette vie, dont il veut extraire toute la quintessence idéale, ne vous semblait pas si composée. Dès maintenant, elle vous fait réfléchir et vous paraît étrange ; réduite à ses plus simples composantes, elle ne vous apparaît que la résultante de conséquences indéterminées encore, inconnues.

Cette vie, nous la voyons comme jamais nous n'avions songé. Et nous voilà déconcertés, comme s'il s'agissait d'un monde différent. Sous cet angle nouveau, sous cette optique, elle nous semble vision ou cauchemar, marquée d'une pointe de folie et disproportionnée, extravagante en sa cérébralité en fusion, anormale, maladive comme une fleur de fièvre.... Non, non l'humanité ne peut être ainsi ! Trop forte pour nous, cette façon de concevoir. Un parfum âcre de dégoût de vivre et d'ironie amère nous suffoque, pareil à ces vapeurs dégagées de l'élément précipité par le chimiste. De toute cette vie traitée par Ibsen que reste-t-il au fond de la cornue ?

A quoi donc se réduit cette vie ?.... Hélas ! à la pitié, mais cette pitié où il entre du mépris pour cette misérable loque qu'est la vie, cette intangible, cette insaisissable, cette mystérieuse où tout nous échappe ; au doute terrestre où, égarés, nous rampons, nous luttons ; à la mort, mais la mort prônée comme une résurrection, comme le grand alambic de la vie, nous purifiant l'âme du corps, la mort nous faisant d'un clin franchir l'infranchissable, nous faisant en un instant connaître l'irrévélé, le grand mot de ce proverbe, la clef de cette énigme de vie, la mort qui en une seconde résout le problème des années en suspens, la mort qui soudain nous enlève, nous laissant ainsi dans cette attente continuelle d'un hôte invisible et redouté, nous forçant ainsi à cette croyance en un au-delà réparateur des tourments d'ici-bas, foi toute mystique à la légende de la transmigration des âmes. C'est cet esprit qui à travers toute pièce d'Ibsen plane. Il vise donc plus haut que de faire du théâtre, il vise donc à l'enseignement d'une philosophie en même temps mystique et sociale, mais d'un mysticisme tout scientifique, d'un socialisme tout chrétien.

Ne nous pressons donc pas de conclure et réfléchissons, chacun de nous n'a-t-il pas son grain de folie particulière, prêt à germer, sa manie physique ou cérébrale ? « Nous souffrons tous d'une peine secrète », dogmatise Ellida. Eh bien, dans le spectacle des drames ibséniens, ce qui nous trouble, c'est justement que nous reconnaissons en ces personnages des coins comme frappés à notre ressemblance. Cette peine, ce mal, il l'extrait de cette foule où elle passait inaperçue, disséminée, pour que nous y remédions ; fortement poussée en un relief dramatique intense, oscillée dans une action tragique propre à la mettre en lumière, il la projette sur cet écran qu'est la scène où se reflètent, où défilent nos passions, nous donnant à l'aide d'un certain éclairage, une illusion qu'à première vue nous croyons fausse. Mais que nos yeux se fassent à cette luminosité sombre, toute boréale, et nous applaudirons. Songeons à ce dont je parlais ci-dessus, à l'influence de l'ambiance sur les caractères, songeons à cette zône, à ce climat, à cette race, étrangers, à ce pays symbolique lui-même de geyser où l'eau bouillante jaillit du sol ou latente pareillement aux pensées et aux rêves couvés sous les cerveaux d'hommes du Nord. Les peintres n'avouent-ils pas que le jour même est particulier à ces contrées. ?

Mais, à serrer de plus près notre raisonnement, l'humanité, mais l'homme n'est-il point similaire partout ? Cette étude du revirement de l'opinion dans l'*Ennemi du peuple*, n'est-elle point applicable à tous les pays, à tous les peuples ? Et cette psychologie de *Solness le constructeur* ne nous offre-t-elle pas un nouvel instrument, une nouvelle forme dramatique inconnue jusqu'ici en son extrême symbolisme ? Et n'est-ce pas sur les planches le développement même du genre maladif qui a gangrené et affolé enfin notre pauvre Guy de Maupassant ?.... Drames cérébraux et drames de la conscience.

Hélas ! oui, c'est bien là la vie, la vie de tous les jours, étudiée scientifiquement et présentée sous une forme artistique, — avec ses misères et ses drames cachés ! — la vie cérébrale peinte au bitume avec ses dessous lumineux, à la manière des Flamands, et allégorisée ou rêvée. Ces noirs, ces ombres de la vie, voilà qui le plus intéresse Ibsen, ce dont il cherche à traduire le secret devant la rampe.

Pour lui, observateur et penseur, le moindre détail l'arrête, le sollicite, significatif, et semble à ses yeux qui auscultent, doué d'un grossissement compréhensif. Quelle doit être son émotion devant la vie! Et c'est qu'il nous croit aussi sensiblement vibrants et nous prête de semblables qualités daltoniques. Hélas !

Chez Ibsen, ne voyez pas seulement le fait, pour comprendre, — mais derrière le fait car c'est là qu'est l'idée voulue par lui comme derrière un transparent, seule visible aux intellectuels qui la sauront trouver et interprêter. Cette tension continue pendant quelques actes, ce manque d'aérage enfin fatiguent notre public inhabitué, qui dès lors se refuse à le suivre. Derrière la vie qu'il nous présente, l'idée translate, le rêve dissimulé, ce rêve dessiné au moyen de faits suggessivement combinés et tressés en une trame serrée. Voir n'est rien : sachons voir ! Ibsen nous aura fait toucher et comprendre par ce moyen ce que nous ne soupçonnions pas, comme au fond d'une mer, les profondeurs secrètes, mystérieuses dont nous n'apercevions que la surface houleuse.

Et devant ce spectacle, il s'attriste, condensateur de la plainte universelle, et par la bouche d'Ellida et d'Arnholm, dans la *Dame de la Mer,* conclut, amère résignation :

ARNHOLM. — Le mal est sans remède. Ainsi nous avons fait fausse route en devenant des animaux terrestres... Malheureusement il est trop tard pour changer.

ELLIDA. — Vous dites là une triste vérité que nous connaissions tous. Et voilà pourquoi nous souffrons tous d'une peine secrète. Croyez-moi, la mélancolie de l'humanité vient de là.

ARNHOLM. — Mais, je ne me suis pas du tout aperçu que tout le monde fût aussi triste que vous voulez bien le dire. Au contraire, il me semble que la plupart des hommes considèrent la vie comme très gaie et très aimable, et qu'ils vivent dans un bonheur fort paisible et inconscient.

ELLIDA. — Erreur! Cette joie c'est comme celle que nous éprouvons durant les longues et claires nuits d'été, ces nuits sur lesquelles pèse toujours la menace du temps sombre ; et c'est cette menace qui obscurcit la joie de l'humanité, comme ce nuage qui passe et jette son ombre sur le fjord... le fjord qui tout à l'heure s'étendait si blanc et si bleu...

GEORGES LENEVEU.





PARMI LES COUPES

SCOLIE D'UN PAÏEN MODERNE

A LA BEAUTÉ.

« *Ave, Dea, morituri te salutant !* »
VICTOR HUGO.

Ἰοπλόχ' ἄγνα μειλιχόμειδε Σάπφοι ;
ALCÉE.

C'est Platon l'immortel, contempteur du Poète,
Et poète lui-même à la lyre muette,
Qui lui montre l'exil en lui jetant des fleurs.
Je voulus à mon tour en tresser les couleurs
Naguère, aimant la Grèce à Paris, fou d'extase
Devant un ciel nué d'onyx et de topaze,
Et formant, bouquetière inhabile, un bouquet
Dont l'or étincelât, Platon, dans un banquet.
Seul et triste, l'hiver, le cœur froid d'amertume,
Cherchant, audacieux, l'étoile sous la brume,
J'apercevais en moi, trop incertain miroir,
Les rimes s'enlacer, claires, dans l'esprit noir :

Et j'évoquais alors un soir, à Mitylène,
Plus riant que l'amour de Pâris pour Hélène,
Plein d'errantes lueurs et de lointaines voix
Sortant du fond des mers ou du chaos des bois,
Fait d'azur velouté berçant des voiles blanches
Fines comme le lin qui flotte sur les hanches
Des vierges, quand la danse assouplit leurs bras nus.
Soir chef-d'œuvre habité par des dieux inconnus,
Beau de sérénité pâlie et violette
Qu'un invisible artiste a pris sur sa palette.

La maison du Poète est là. — Le croissant pur
Argente de lumière ombreuse son vieux mur
Sous un acacia vert tendre, que balance
L'amoureuse fraîcheur du nocturne silence.
L'Obscurité s'incline au front du Jour qui part :
Adieux grecs, où les pleurs, perles dans un regard,
Glissent du blanc sourire étoilant les cieux vides ;
Et joyeux, les amis du noble Alcée, avides
De doctes entretiens à l'heure où tout s'endort,
Pendant que le vin luit, ceint de roses et d'or,
Chantent la liberté, le retour et l'ivresse.
L'un songe à la patrie ; un autre à sa maîtresse,
Et l'astre qui devine, indiscret, dans l'éther
Sourit, et des flots purs rougissent le krater.
Sous les flambeaux, pieux et gais, selon les rites,
Ils boivent en l'honneur des divines Kharites
Mêlant, près des lauriers aux branchages fleuris,
Les coupes et les chants, les myrtes et les ris
Que baignent les senteurs marines de la grève.

La brise embaume.... Alcée au plectre d'or se lève.
La lyre éblouissante en ses mains, gronde. Éclairs
D'un chantre génial qui forge les sons clairs,
Descendant aussi vite au milieu d'une fête
Que l'encens bleu du temple en dépasse le faîte :
Les pensers éloquents jaillissent des accords.
Alcée est grand ; et fleuve épandu sur ses bords,
Mariant un beau rhythme aux simples attitudes,
Il se souvient : — Hasards, naufrages, servitudes,
Exils et bruits de mer, souffrances et retours,
Chocs, blessures, combats, clameurs du haut des tours
Qui dominent la plaine et la fauve poussière ;
Dans une éclosion vernale de lumière
Guerriers au front d'airain qui s'élancent, — pareils
Sur le mont infertile où marchent les soleils
Aux centaures géants qui domptaient les abîmes,
Forts et fiers, et narguant les tempêtes sublimes :

Tout revit sur sa bouche où la Muse a passé !

Les convives, essaim trop longtemps dispersé,
Comme un chœur sur l'Haîmos encerclé par la nue
Qui boit les nouveaux sons d'une lyre connue,
Se rapprochent, l'oreille avide du nectar,
Et semblent butiner les fleurs filles de l'Art,
Grappe sombre, pendue aux roses de sa lèvre.

Auprès, Sapphô tressaille et partage leur fièvre :
Familière, au doux rire, au parler radieux,
Et moins svelte est Kypris à la table des dieux,
Sa tresse d'ambre errant sur sa tempe nacrée.
Salut, Sapphô ! — Salut, ô sereine Inspirée !
Ta beauté resplendit comme l'arbre au matin,
Pacifique ; et ton hôte, en un passé lointain,
Relit l'aveu du cœur que la bouche recule
Et se tait, conseillé par l'or du crépuscule....
Tes grands yeux, fleurs d'azur que jalouse le ciel,
Exhalent un parfum tout immatériel.
Rayonne, ô créatrice, altière charmeresse,
Lys penchant sur ta tige élancée, ô prêtresse
Du Beau, qui possédas l'ineffable secret
De parler à la nymphe, au lac, à la forêt,
Et, devinant le monde en ses métamorphoses,
D'aller par les blés verts pour t'enivrer des choses !
Sapphô, dans le silence, amoureux de sa voix,
Chante avec la phorminx harmonieuse aux doigts :

« Dans l'oubli, loin des feux de la guerre sonore,
« Loin du carnage noir qu'empourpre le soleil,
« Où le brave ignoré dans l'éternel sommeil
« Roule, butin d'Hadès, sans mère et sans aurore ;

« Loin des clartés vibrant sur le temple vermeil,
« Quand le ciel des matins mélodieux redore
« L'enceinte consacrée où le blanc néocore
« Expulse les oiseaux rhapsodes du réveil :

« Arome vespéral dans le pré solitaire,
« Divin fleuve de lait qui chemines sans bruit
« Sur l'ombre, ô parfumez et mon âme et la terre ;

« Car Toi seule tu sais, pâlissant mon ennui,
« M'emporter palpitante au fond du bleu mystère
« Et c'est pourquoi je t'aime, ô sœur, ô blonde Nuit ! »

Frais comme une lumière émergeant aussi prompte,
Le chant de Mitylène au placide azur monte :
Tandis que, frisson clair, suave comme un chant,
Plus haut que les rubis effacés du couchant,
Au-delà des lointains plastiques, du front rose
D'un tremble adolescent près du ravin morose,

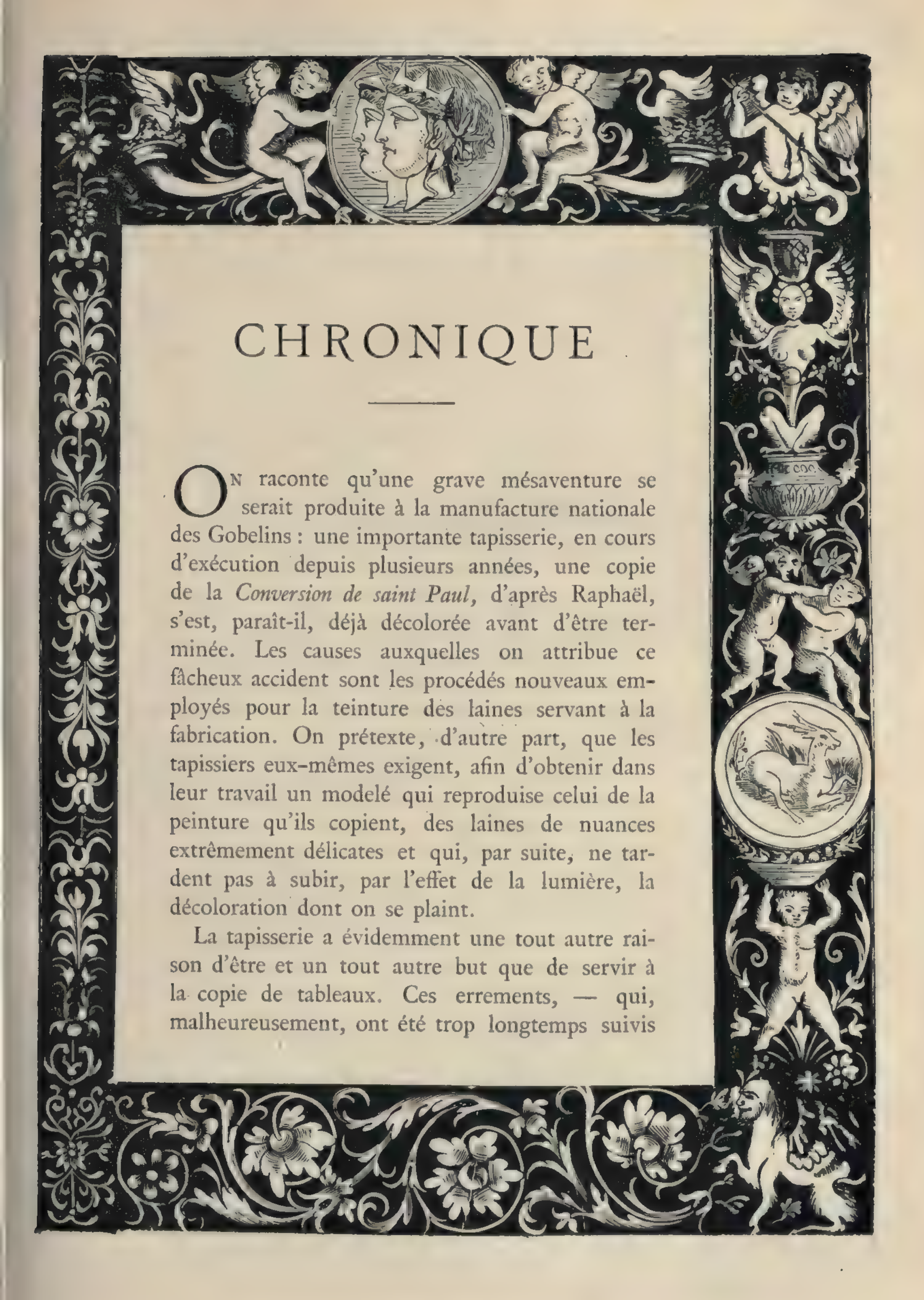
Des glauques profondeurs que couronne un tholos
Blanc d'autels entrevus et de vagues péplos,
Au seuil de la vallée idéale et blondie
Où l'onde sur la mousse est une mélodie,
La frêle Sélènè se penche, illuminant
Et la lyre et le plectre, obscurcis maintenant,
Et la robe de neige où tombe un bras d'ivoire....

. . . .

O mon exil ! ô joie éteinte en ta nuit noire !

RAYMOND BOUYER.





CHRONIQUE

On raconte qu'une grave mésaventure se serait produite à la manufacture nationale des Gobelins : une importante tapisserie, en cours d'exécution depuis plusieurs années, une copie de la *Conversion de saint Paul,* d'après Raphaël, s'est, paraît-il, déjà décolorée avant d'être terminée. Les causes auxquelles on attribue ce fâcheux accident sont les procédés nouveaux employés pour la teinture des laines servant à la fabrication. On prétexte, d'autre part, que les tapissiers eux-mêmes exigent, afin d'obtenir dans leur travail un modelé qui reproduise celui de la peinture qu'ils copient, des laines de nuances extrêmement délicates et qui, par suite, ne tardent pas à subir, par l'effet de la lumière, la décoloration dont on se plaint.

La tapisserie a évidemment une tout autre raison d'être et un tout autre but que de servir à la copie de tableaux. Ces errements, — qui, malheureusement, ont été trop longtemps suivis

aux Gobelins, — doivent être abandonnés comme absolument contraires à l'art de la tapisserie. Qu'est-il besoin d'un travail aussi long et d'efforts aussi coûteux pour arriver à une transposition notoirement insuffisante ? La peinture et la tapisserie n'ont ni les mêmes moyens, ni les mêmes procédés, ni la même destination. Il est absurde de chercher dans un tableau de chevalet un modèle pour carton à tapisserie. C'est pourtant le tort qu'a eu l'administration, en ces dernières années, lorsqu'elle a fait à divers artistes, qui ont fait preuve, il est vrai, d'un agréable talent dans la peinture de genre, — tel M. Maurice Leloir qui est chargé d'exécuter pour les Gobelins une composition qui doit représenter le *Roman au XVIIIe siècle,* — des cartons de tapisseries.

Au sujet de la déconvenue qu'a amenée la constatation de la décoloration qui s'est produite dans la tapisserie de la *Conversion de saint Paul* avant même son achèvement, l'*Éclair* cite l'opinion d'un « fonctionnaire » qu'il ne désigne pas autrement, mais qui exprime sans ambages son sentiment sur cette question. Après avoir indiqué les causes auxquelles on attribue la mésaventure et dont nous parlons plus haut, voici en quels termes l'*Éclair* expose la situation de la manufacture et l'opinion de l'interlocuteur anonyme auprès duquel il s'est renseigné :

Quelle que soit la raison, et il est vraisemblable qu'elles sont bonnes toutes les deux, l'incident ne fait que démontrer une fois de plus combien cette antique maison, que l'on n'a décidément pas voulu réformer de fond en comble, et qui a continué tout bonnement son petit train-train, est coûteuse, inutile, et en réalité inférieure aux entreprises privées, quelles que soient ses prétentions. Voilà longtemps que l'on a signalé tout cela, sans qu'aucun bon argument ait été présenté à l'encontre.

Il nous souvient d'avoir eu à ce sujet une conversation avec un fonctionnaire que nous ne pouvons nommer, ni même dont nous ne pouvons désigner les fonctions. Il suffira de dire qu'il connaissait à merveille le fort et le faible des Gobelins, et le faible mieux encore que le fort, et pour cause.

Nous nous entretenions de la brochure de M. Bracquemond sur les manufactures nationales, pamphlet artistique des plus judicieux et qui fit grand bruit.

« Tout le monde est à peu près d'accord pour constater la décadence et l'inertie artistique des manufactures nationales », avait écrit M. Bracquemond.

— Entre nous, nous dit notre interlocuteur, les manufactures nationales, c'est une pure frime. On n'a rien fait depuis 1780 et on ne pouvait rien faire. Si elles n'étaient pas encore soutenues par le sentiment, par les vieux préjugés, elles seraient vite fermées.

J'ai dit plus d'une fois aux ministres qui m'interrogeaient là-dessus : « Vous pouvez défendre les manufactures à la tribune par de grandes phrases. Je vous défierais de les défendre contre moi, devant le Conseil d'État, par des arguments. »

Un jour j'ai dit à l'un d'eux : « Faites une visite aux Gobelins. Vous vous étonnez qu'on y travaille moins vite qu'autrefois. Mais vous verrez des arbres dans les cours et les jardins de la manufacture : ils poussent plus lentement que ceux de l'avenue. »

Et comme nous faisions observer à notre interlocuteur que l'on parlait fort des principes de Chevreul appliqués comme un progrès et apportant dans le coloris des tapisseries exécutées aux Gobelins de grands progrès au point de vue de l'éclat et de la fraîcheur :

— En réalité, nous répondit-il, les principes de Chevreul n'ont jamais été appliqués, et quant à cette fraîcheur de coloris, elle est beaucoup moins vive que jadis, car avec la rage qu'on a de multiplier les nuances et de figurer le modelé, on n'arrive qu'à des choses pâles, décolorées, qui coûtent fort cher.

Quant aux œuvres qu'on fait exécuter, elles n'ont aucun rapport avec des cartons de tapisserie, ce sont des tableaux comme ceux qu'on expose au Salon, et non pas des cartons comme il en faudrait, exécutés simplement, en vue de cet art spécial et comportant seulement des teintes franches, presque sans modelés.

Un changement s'impose assurément dans les routines surannées que suit la manufacture et qui, depuis plusieurs années, lui ont été fréquemment signalées. Qu'il nous suffise de rappeler les observations fort justes qui ont été présentées à la tribune du Parlement par les différents rapporteurs des Beaux-Arts, et aussi dans l'excellent opuscule qu'a publié M. Bracquemond sur les manufactures nationales. De ces utiles réformes, le journal précité a fort bien défini la formule en ces termes : « Simplification de la technique, rapidité plus grande et caractère plus pratique des travaux, réforme de l'enseignement du dessin et du goût ornemental, retour aux techniques anciennes au profit de tentatives d'art vraiment modernes. »

Il faut d'ailleurs, en bonne justice, tenir compte à l'administration des Beaux-Arts de s'être inspirée, tout récemment, d'idées analogues, puisqu'on nous assure qu'elle a fait à un artiste émérite, dont on proclame à l'envi le rare et original talent dans l'art ornemental, — nous avons nommé M. Grasset, — la commande d'une série de cartons qui seront exécutés par les Gobelins et qui remplaceront, au musée du Luxembourg, dans la galerie de sculpture, les tapisseries anciennes qui y ont été placées pour cacher la nudité des parois.

Nous citerons aussi la commande faite à M. Jean-Paul Laurens d'un carton pour les Gobelins, qui a pour sujet *Un tournoi au quatorzième siècle*. L'éminent artiste, dont nous avons été admis à voir l'œuvre à laquelle il travaille activement, s'est très heureusement inspiré, dans la composition et dans l'exécution de ce carton, des conditions essentielles de l'art de la tapisserie : la préoccupation dans la recherche du modelé, de la perspective et du pittoresque a été bannie au profit de la simplicité et de la franchise des tons et aussi de leur éclat ; ce qui, sans rien emprunter au postiche, ajoutera à son œuvre une saveur d'archaïsme toute particulière. La tapisserie va être mise sur le métier aux Gobelins, et l'on compte qu'elle sera terminée à temps pour figurer à l'Exposition universelle de 1900. Elle apportera, croyons-nous, un témoignage décisif en faveur de ceux qui souhaitent que la manufacture nationale de tapisseries s'engage résolument dans une voie nouvelle.

A propos des récentes représentations données par les acteurs de la Comédie-Française sur le théâtre d'Orange, M. Gustave Larroumet a fait à l'Académie des Beaux-Arts une intéressante communication dans laquelle il établit le rapport étroit qui, dans la technique du théâtre grec, existait entre l'art et la littérature.

M. Georges Lafenestre a lu à l'Académie un fragment de la préface de son nouvel ouvrage sur la *Peinture en Europe : Florence.*

Le Musée du Louvre a fait récemment les acquisitions suivantes : le *Portrait de la Comtesse d'Anjou,* par John Hoppner, le peintre anglais mort au commencement de ce siècle ; un *Portrait d'homme,* par Lucas Cranach ; une *Mater dolorosa* de l'école flamande du commencement du XVIe siècle ; une collection de 84 gardes de sabre japonaises, comprenant des spécimens de toutes les époques depuis le Xe jusqu'au XVIIIe siècle, offertes par un Japonais qui habite la France, M. T. Hayashi.

Au musée de Versailles, vient d'être installée la vaste toile de M. Roll qui représente la *Fête du Centenaire des États-Généraux au bassin de Neptune, le 5 mai 1889,* et fut exposée au Salon du Champ-de-Mars, en 1893. Les galeries de Versailles ont reçu également la grande toile de M. Georges Bertrand, *Patrie,* qui a été retirée du musée du Luxembourg où elle a été remplacée par une réduction, et le tableau de M. Louis Dumoulin, l'*Escadre cuirassée du Nord à Cronstadt.*

Le Musée de Cluny a reçu une statuette de femme, qui est un des plus remarquables spécimens de l'art bourguignon du commencement du XVIe siècle, dont voici la description :

Elle représente un jeune femme, probablement quelque haute dame de la cour des ducs, car son costume élégamment négligé, sa figure, son maintien sont d'une rare noblesse. La tête légèrement inclinée est couverte d'une mante nouée sur la poitrine et d'où s'échappent de longs cheveux ondulés ; la taille assez haute est serrée par une ceinture, tandis qu'à un ruban retenu sur la hanche droite est noué un pan de la robe très longue, bordée d'une de ces broderies de goût italien qui furent en faveur en France dès cette époque. La main droite, effilée et souple, s'appuie dans un mouvement d'un charme extrême sur le bas de la taille. Le bras gauche malheureusement a disparu. C'est la seule mutilation de ce bel ouvrage qui peut-être faisait partie d'un groupe et qui certainement était adossé à une muraille, car la partie postérieure n'est point sculptée. Il est en pierre calcaire et mesure soixante-quinze centimètres environ.

L'histoire de cet objet d'art est assez singulière, et ses avatars depuis le début de ce siècle méritent d'être contés. Elle appartint d'abord à un démolisseur dont le nom est demeuré célèbre à Dijon, M. Grandmanche. Comment était-elle entrée en sa possession ? C'est ce qu'on ignore, mais on a quelque raison de croire qu'il l'avait recueillie après la disparition des ouvrages qui ornaient la Sainte-Chapelle des ducs de Bourgogne. En 1828, le démolisseur vendit la dame à un peintre d'église, qui, méconnaissant ses charmes, barbouilla ses vêtements polychrômes de blanc de céruse et inscrivit sur son socle, contre toute vraisemblance, *Sancta Catharina.* Ainsi maquillée et parée d'un faux nom, la « belle Dijon-

naise » échoua dans une chapelle de village où longtemps les fidèles la vénérèrent. C'était un vieux bâtiment qui menaçait ruine ; la fabrique, trop pauvre pour le faire réparer, se résolut un jour à le démolir et les statues sacrées furent vendues à l'encan. La fausse sainte Catherine trouva pour acquéreur l'huissier-concierge du tribunal de commerce. C'est dans sa loge que l'antiquaire qui vient de la vendre au musée de Cluny l'a trouvée.

Aujourd'hui débarrassée du badigeon qui la couvrait, la statuette, dont le socle garde encore quelques traces de son nom d'emprunt, fait grande figure dans les collections du musée de Cluny.

Le sculpteur Antonin Mercié a fait hommage à la ville de Toulouse du modèle en plâtre du groupe de Belfort. A ce sujet il adressait la lettre suivante au maire de Toulouse :

Monsieur le Maire,

Je désirais depuis longtemps offrir une de mes œuvres à la ville de Toulouse ; j'attendais pour cela d'avoir un ouvrage dont le caractère puisse l'intéresser particulièrement. L'État vient de me remettre en possession du modèle en plâtre du groupe de Belfort ; nos compatriotes ont brillamment contribué à cette défense, aussi est-ce pour moi une double satisfaction de leur offrir ce témoignage d'admiration pour leur belle conduite.

Si cet ouvrage vous agrée, je vous le ferai remettre où bon vous semblera.

Croyez, Monsieur le Maire, à mes sentiments les meilleurs.

A. Mercié.

La Commission du Musée d'Anvers vient d'acheter uue œuvre très intéressante de Rubens, l'*Enfant prodigue*. Cette œuvre, qui avait fait partie des tableaux délaissés par Rubens, appartenait, au commencement du siècle, à un Anversois, Stier d'Aertselaer ; elle fut vendue à Anvers publiquement en 1822, et elle passa alors en Angleterre, d'où elle est revenue pour entrer dans le musée de la ville natale du grand peintre.

Dans un rapport inséré au *Journal officiel*, M. Homolle, directeur de l'École d'Athènes, rend compte des derniers résultats des fouilles entreprises à Delphes. Ce rapport, très étendu, comprend trois parties correspondant aux travaux exécutés sur les trois chantiers en activité : le temple d'Apollon, le trésor des Athéniens et l'Hellenico, ouverts à trois étages différents de la colline.

Voici quelques-unes des indications concernant le temple d'Apollon :

L'espace aujourd'hui déblayé, dit M. Homolle, comprend toute la terrasse qui circonscrit et supporte le mur polygonal, c'est-à-dire, avec le temple lui-même, le terre-plein qui l'environnait sur les faces est, sud et ouest, large de 15 à 20 mètres sur les deux premiers côtés, et d'une dizaine sur le troisième. Du côté du nord, on a touché les deux angles et même déblayé au-delà du soubassement extérieur une bande de terrain (voie sacrée) large de 10 mètres et longue de 20 à partir de l'angle nord-est....

C'est une chose remarquable dans une exploration aussi étendue, que le très petit nombre de pièces architecturales caractéristiques qui ont été découvertes, et l'absence totale de sculptures décoratives peut être considérée comme absolument décourageante pour l'avenir....

Élevé sur un stylobate composé de trois hauts degrés, le temple avait la forme d'un périptère. Selon l'usage ordinaire du sixième siècle, il comptait seulement six colonnes en façade et il était fort allongé. Déterminer le nombre des colonnes des portiques latéraux est un calcul qui ne peut s'exposer et se justifier sans l'aide d'un plan. Nous attendons pour en donner un l'achèvement du déblai, et préférons ne proposer aucune hypothèse avant d'avoir mis à nu en son entier le quatrième côté du temple.

C'est sans doute une déception grande que la perte si peu prévue et si invraisemblable des frontons et des métopes, que l'insuffisance des restes d'architecture; mais la découverte du temple, de son aménagement intérieur, le déblayement de la voie sacrée, intacte sur tout son parcours, celui des monuments qui s'y dressent encore, les trouvailles considérables de sculptures et d'inscriptions permettent de dire que nos efforts de ce côté ont été récompensés.

Au trésor des Athéniens, les fouilles ont eu des conséquences notablement plus fructueuses :

Les nouvelles découvertes ont eu, suivant M. Homolle, ce double avantage de donner une base ferme à l'interprétation des sujets et à la répartition des métopes. Elles permettent encore d'affirmer, contrairement à ce que j'avais supposé, que les quatre côtés du monument étaient également décorés. Le nombre des plaques que nous possédons en entier ou par fragments n'est guère inférieur à trente, chiffre total des métopes.

L'Hellenico est un mur d'appareil régulier, par opposition au Pelasgicon d'appareil polygonal.

Voici quelques renseignements donnés sur ce mur par M. Homolle :

Le jardin nº 134 était presque complètement enclos de murs de marbre, et le propriétaire avait réuni sous ses figuiers, cachés du mieux possible, inscriptions et fragments de sculpture. C'est là qu'à la suite de grandes pluies, en 1891, avait apparu un torse de femme archaïque. C'est là, d'après le rapport des habitants, qu'avait dû être découvert, avant 1860, le bas-relief du *Quadrige* décrit par MM. Conze et Michaelis. Le bruit courait qu'on avait trouvé et fait disparaître bien davantage. Une fouille en ce lieu était donc tout indiquée, soit que les marbres eussent été réunis artificiellement par le propriétaire, soit qu'ils eussent été rapprochés naturellement dans leur chute par leur voisinage originel, soit qu'ils vinssent d'un édifice voisin, ou eussent dévalé de beaucoup plus haut et peut-être du temple.

D'ailleurs, l'exploration du terrain en aval et en amont de l'Hellenico rentrait dans un programme plus général, c'est-à-dire la découverte de la voie sacrée entre le trésor des Athéniens et la porte du téménos, que M. Pomtow avait retrouvée au nord de la maison d'école, à la brèche du mur hellénique. Là se trouvait, au dire de Pausanias, une quantité d'édifices, dont les ruines, si elles subsistaient, avaient dû se partager entre les deux côtés du mur hellénique : les remblais paraissaient assez hauts pour justifier les espérances. Elles n'ont pas été trompées, en effet, et la topographie est aujourd'hui, pour cette région, plus claire que tout le reste du sanctuaire.

Le rapport énumère ensuite les découvertes faites au trésor des Sicyoniens, où figurent des métopes en tuf, qui datent du sixième siècle, et qui représentent les sujets suivants :

1° *Les Dioscures et Idas,* ramenant de la Messénie les troupeaux de bœufs enlevés par eux, cette proie qui devait les mettre aux prises et être funeste à Castor et à Idas. Les noms sont peints en noir à côté des personnages ;

2° *Un sanglier.* Comme les Dioscures prirent part à la chasse de Calydon, il est permis de supposer que le sujet de cette métope était encore emprunté à leur légende ;

3° *Deux cavaliers* vus de face, et, en arrière, au second plan, un navire, portant des guerriers, que l'on devine à leurs boucliers ; au milieu se tiennent debout deux personnages qui jouent de la cithare. Leurs noms sont effacés, sauf la terminaison de l'un des deux ΘΑΣ. Il semble que les deux cavaliers soient encore les Dioscures, et que le sujet soit emprunté à la légende des Argonautes, où ils jouaient aussi leur rôle ;

4° *Un bélier,* qui semble avoir porté un personnage, sans doute celui d'Hellé (légende des Argonautes) ;

5° *L'enlèvement d'Europe.*

Non loin de là s'élève le trésor des Siphniens.

C'est, dit M. Homolle, comme un bastion, une haute construction carrée, qui s'appuie d'un côté à l'Hellénico, de l'autre à la voie sacrée en dominant l'un et l'autre. Les assises inférieures, qui ne sont point ravalées, étaient masquées par le terrain qui se relève brusquement, ou par des degrés qui longeaient la voie sacrée et regagnaient le niveau du monument. A l'ouest, un terre-plein soutenu par un mur polygonal formait en avant comme une petite place, reliée aussi à la route par des degrés.

Sur cette espèce de tour reposait un édifice en forme de temple prostyle, qui avait sa façade tournée du côté de l'ouest, seul accessible. C'était encore un trésor, et à cette place, Pausanias (X, 11, 2) indique précisément celui des Siphniens.

Le trésor des Siphniens était parmi les plus beaux et les plus riches de Delphes. Or, outre que la situation de celui-ci est merveilleuse au premier tournant de la voie sacrée, à l'angle d'une grande place magnifiquement décorée, au sommet du mur d'enceinte, les restes de sculptures décoratives (ornements d'architecture, frise) donnent l'idée d'un édifice élevé à grands frais et avec un singulier souci de la perfection.

En terminant son rapport, M. Homolle mentionne une dernière découverte, ainsi décrite :

Au dernier moment, on vient de découvrir au chantier du temple : une tête romaine d'excellente facture, et intacte, sans une éraflure ; une figurine de bronze et une grande statue d'Antinoüs en marbre, à laquelle il ne manque que les bras, d'une préciosité rare d'exécution, et encore dans sa fleur.

Enfin il annonce que les travaux doivent se poursuivre, sans interruption jusqu'au moment où les rigueurs de l'hiver obligeront la mission à les suspendre.

Le jury chargé par le Comité qui s'est formé sous la présidence de M. Félix Faure, ministre de la Marine, pour élever un monument à l'amiral Mouchez, a désigné, entre les sept projets qui lui avaient été présentés, celui du sculpteur Dubois.

L'administration des Beaux-Arts a fait au sculpteur Trouillot la commande d'un buste du général Faidherbe, destiné au musée de Versailles ;

au sculpteur Constant Roux la commande d'un buste de Lamoricière pour le palais du gouverneur de l'Algérie ; au sculpteur Gaubert la commande d'un buste du médecin Fernel, celui qu'au seizième siècle on avait surnommé le Galien moderne, pour l'École de médecine de Paris.

Pour compléter l'ornementation du jardin des Tuileries, dans la partie nouvellement créée sur l'emplacement de l'ancien palais, on a placé les marbres suivants : *Mercure,* de Moulin ; *Élégie,* de Caillé ; *Faune,* de Justin Becquet ; le *Réveil,* d'Augustin Péenne ; *Femme et Centaure,* de Marqueste ; *Baigneuse,* de Galli.

Après la mort du président Carnot, un Comité s'est constitué à Angoulême pour élever un monument à sa mémoire. Les souscriptions, exclusivement recueillies dans le département de la Charente, ont atteint un total de 45.000 francs. Un concours est ouvert pour l'érection de ce monument ; les conditions du concours sont les suivantes :

1° Une somme de 40.000 francs sera consacrée au monument luimême, qui sera élevé sur l'une des principales places d'Angoulême ;

2° Le concours aura exclusivement lieu entre sculpteurs nés dans le département de la Charente ;

3° Les membres du jury appelé à juger ce concours seront choisis parmi les artistes suivants : MM. Mercié, Frémiet, Falguière, Puvis de Chavannes, Gérôme, Dalou, Rodin, Coquard et Vaudremer ;

4° Le lauréat du premier prix sera chargé de l'exécution du monument ; le deuxième prix recevra une somme de 4.000 francs ; le troisième prix une somme de 1.000 francs ;

5° Les maquettes des différents projets devront être terminées et exposées dans le délai de trois mois à partir du 15 septembre 1894.

L'exposition publique aura lieu à Paris, à l'École des Beaux-Arts ; le jugement du jury devra être prononcé dans les huit jours qui suivront l'ouverture de cette exposition. S'adresser, pour les renseignements, à M. Rambaud de Larocque, président du Conseil général, ou a M. Nivet, secrétaire de la Commission du monument Carnot, à la préfecture de la Charente.





LES LIVRES

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, dix-huitième session (1894), publication du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (Paris, Plon, Nourrit et Cie).



PAR les proportions du volume dans lequel l'administration des Beaux-Arts vient de rassembler les communications faites, pendant la dernière session annuelle, à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, — près de 1600 pages, — on peut, de prime abord, juger de l'exceptionnelle importance qu'a prise cette institution, et combien a été féconde l'idée du fondateur. Ce congrès, — peut-on dire, — de l'histoire de l'art français a désormais marqué un but pratique et utile aux recherches des érudits de la province. Ils savent maintenant que leurs efforts ne seront pas vains parce qu'ils ne restent pas isolés, que leurs études ne demeureront pas stériles puisqu'un auditoire composé de leurs pairs leur est assuré, et que la publication, faite par les soins du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, réserve à leurs travaux la diffusion qu'ils méritent, dans les milieux où l'on est capable de s'y intéresser. Il est donc bien naturel que leur zèle soit puissamment stimulé et le contingent de leurs productions d'autant plus nombreux.

Une cinquantaine de notices sur les sujets les plus divers de l'histoire de l'art français en province, tel est ce respectable contingent pour la réunion de cette année. Comme d'usage, on a fait précéder, dans le volume, les travaux des délégués, des discours et allocutions prononcés par les présidents de chacune des séances de la session, et du rapport général, fait par M. Henry Jouin, secrétaire-rapporteur du Comité.

Il convient de mentionner les nombreuses reproductions, insérées dans l'ouvrage, faites par les procédés dérivés de la photographie, et qui repré-

sentent un certain nombre des œuvres d'art qui ont fait l'objet des communications des délégués. C'est là une mesure très heureuse, dont l'application semble dès maintenant devoir se généraliser dans ces comptes-rendus; auxquels elles ajoutent un sérieux intérêt.

Les Pièces de Molière : les Amants magnifiques, avec une notice et des notes par Georges Monval, et un dessin de Louis Leloir, gravé à l'eau-forte par Champollion (Paris, E. Flammarion).

Voici un nouveau volume qui s'ajoute à la série de ceux qui forment la collection du théâtre de Molière, dont il était question ici même, le mois dernier. Qu'il nous suffise de le signaler aux bibliophiles et de constater qu'il a été établi dans les mêmes conditions de goût et de préoccupation artistique que les précédents : même soin dans la typographie, même fini dans la planche à l'eau-forte d'après le joli dessin de Louis Leloir, même sûreté de critique, enfin, dans la notice préliminaire où M. Georges Monval a fait l'historique des *Amants magnifiques,* dont « toute la partie sentimentale est charmante : il faut plaindre ceux qui n'en goûtent pas la délicatesse et la grâce. Molière ouvre, ici, la voie à Marivaux. Les *Fausses confidences* sont nées des *Amants magnifiques.* »

Notons cette particularité relevée par M. Monval, que c'est *la seule* pièce de Molière qui ne soit pas restée au répertoire de la Comédie-Française et qui, depuis l'époque de Louis XIV, n'ait pas reparu sur l'affiche de ce théâtre.

La Guérite, roman par Ant. Mulé (Paris, Charpentier et Fasquelle).

La Guérite, que M. Antonin Mulé vient de publier en volume, parut, il y a nombre d'années, dans la *Revue de Paris.* L'œuvre venait avant son heure. On ne songeait guère, alors, à la science mise au service de l'imagination, au roman physiologique. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil. Publiée il y a des années, cette œuvre se trouve aujourd'hui en plein courant de nos idées.

La nouvelle de M. Ant. Mulé a pour sujet un des faits les plus étranges de notre histoire militaire : un soldat, en faction, s'étant brûlé la cervelle dans sa guérite, plusieurs suicides se succédèrent dans les mêmes circonstances et au même endroit ; on n'arrêta cette contagion sanglante qu'en faisant brûler la guérite.

Tel est le sujet, qui est des plus simples. Mais les développements en sont infiniment curieux et dramatiques. Ils portent uniquement sur la phsychologie, — l'état d'âme, — du soldat entraîné vers la mort par la plus irrésistible des impulsions. C'est donc moins un roman qu'une étude. La cause déterminante du suicide, les incidents qui le précèdent et le préparent, les conditions spéciales dans lesquelles il se produit, les alter-

natives de défaillance et d'énergique vouloir, de désespoir et d'espérance, qui se disputent, jusqu'à la dernière minute, l'âme du malheureux, tout cela, traité avec grande sûreté d'observation, forme un drame du plus poignant intérêt. On trouve là, à côté d'analyses subtiles, des pages d'une délicate sensibilité, qui sont un repos pour l'esprit troublé par une angoisse sinistre.

Le style convient parfaitement au sujet : il est précis, clair, sobre. Il n'attarde pas le lecteur aux digressions inutiles ; il marche d'un pas rapide vers un dénouement inéluctable. Ajoutons que le maître peintre, Jean-Paul Laurens, a composé deux beaux dessins pour cette œuvre qui se trouve ainsi recommandée à la fois aux artistes et aux lettrés.

Les Peintres-Lithographes, album trimestriel de lithographies originales et inédites (Paris, aux bureaux de l'*Artiste*).

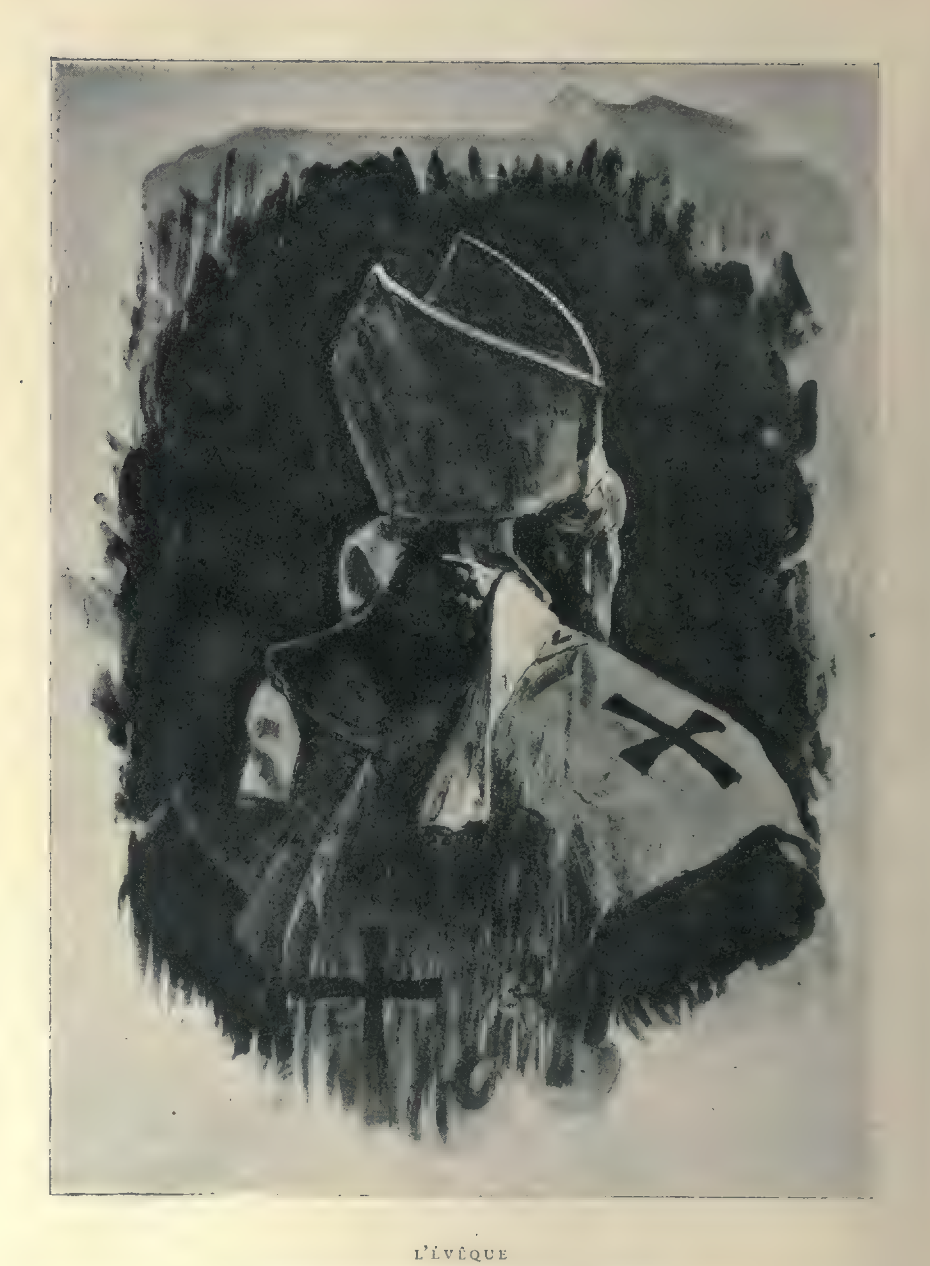
Le but et l'économie de la publication des *Peintres-Lithographes* ont été naguère indiqués ici même [1], à l'exclusion de toute appréciation sur l'intérêt qu'elle peut présenter. Il ne nous conviendrait pas, en effet, — on le comprend de reste, — de formuler nous-mêmes une opinion qui, par cela même qu'elle serait exprimée par nous, pourrait sembler suspecte de partialité. Étant donné la réserve que nous dicte ce scrupule, nous préférons nous en référer sur ce point à la critique parue dans le *Voltaire* sous la signature autorisée de M. Roger Marx, dans l'article suivant, auquel nous joignons, ainsi que nous l'avons fait précédemment, la reproduction, réduite en vignettes, de quelques pièces empruntées aux *Peintres-Lithographes*.

Libre aux esprits chagrins de décrier cette fin de siècle, de la taxer de décadente ! Elle n'en demeurera pas moins, pour toutes les manifestations du génie national, une époque signalétique, une période de véritable efflorescence. A chaque instant, c'est une technique oubliée qu'on restaure, c'est un procédé tombé en désuétude, qui se voit remis en honneur. Les destinées de la gravure en médailles, naguère obscures, à cette heure si glorieuses, furent rappelées l'autre jour, et, dans le même instant il est donné d'assister à la renaissance d'un autre art excellement français : la lithographie.

Cette renaissance, pour en préciser l'origine, il faudrait remonter jusqu'à l'*Ulenspiegel* de Félicien Rops, jusqu'aux premiers essais tentés par Ribot, par Fantin-Latour, par Bracquemond, sur la demande de Cadart, vers 1863. Succédaient des années d'hésitation, de doute, les années de la vieillesse de Célestin Nanteuil et de Daumier, les années qui datent les premières créations de l'œuvre admirable et depuis ininterrompu de Jules Chéret. La guerre passée, c'était la contribution précieuse de Corot, de Manet, puis l'importance de l'effort parallèle de Fantin-Latour, de John-Lewis Brown qui s'en allait grandissante, jusqu'au jour où l'art lithographique ne cessa plus de faire des adeptes, recrutant, attirant à lui, les meilleurs des peintres, les plus incisifs des dessinateurs, Degas, Whistler, Carrière, J.-F. Raffaelli, Willette, Forain, Rivière, Redon...

Dans le même temps, les amateurs, pris d'un tardif désir d'équité, se décidaient à dai-

[1] V. l'*Artiste*, nouvelle période, tome VII, page 58 (livraison de janvier 1894).



L'ÉVÊQUE

D'après la lithographie de Jean-Paul Laurens
pour les *Peintres-Lithographe.*



JEUNESSE

D'après la lithographie d'E. Dinet
pour les *Peintres-Lithographes.*

gner admettre dans leurs cartons, à côté des eaux-fortes, les chefs-d'œuvre confiés à la pierre par l'âge romantique ; quelques-uns figurent même, timidement, parmi la réunion d'estampes groupée en 1887, à la galerie Petit ; deux ans après, la section de gravure de la Centennale accorde la place voulue à la lithographie, en l'honneur de laquelle est organisée, à l'École des Beaux-Arts, en 1891, l'exposition récapitulative, qui a préparé ou déterminé la récente et très méritée apothéose de Raffet.

Aujourd'hui, les peintres-lithographes, jaloux d'affirmer leurs forces vives, d'inciter à la convoitise de la « belle épreuve », publient, sous les auspices du conservateur du Luxembourg, M. Léonce Bénédite, du directeur de l'*Artiste*, M. Alboize, et de M. Patrice Dillon, leur premier album trimestriel, véritable bulletin de victoire, valable consécration du retour définitif du goût public à l'art charmant d'autrefois...

Il ne paraît pas qu'il se puisse rien rencontrer pour attester aussi victorieusement la puissance du génie humain. Voici un fragment de pierre : un artiste viendra qui fera sur l'instant s'animer cette matière inerte, morte, hier inutile. A sa surface il retracera ses souvenirs, ce qui a été le spectacle de ses yeux, le passager amusement, la distraction de son regard, de son cerveau. Il lui demandera de fixer la sensation du moment, l'observation ironique ou tendre, le trouble éprouvé au contact de la nature, de l'homme, de la société ; il lui contera ses états d'âme, ses souffrances et ses joies, l'amertume des angoisses et la douce vanité des illusions, le vrai et l'imaginé, les décevantes réalités et les enchantements du rêve, tout ce qui désespère l'existence et la console.

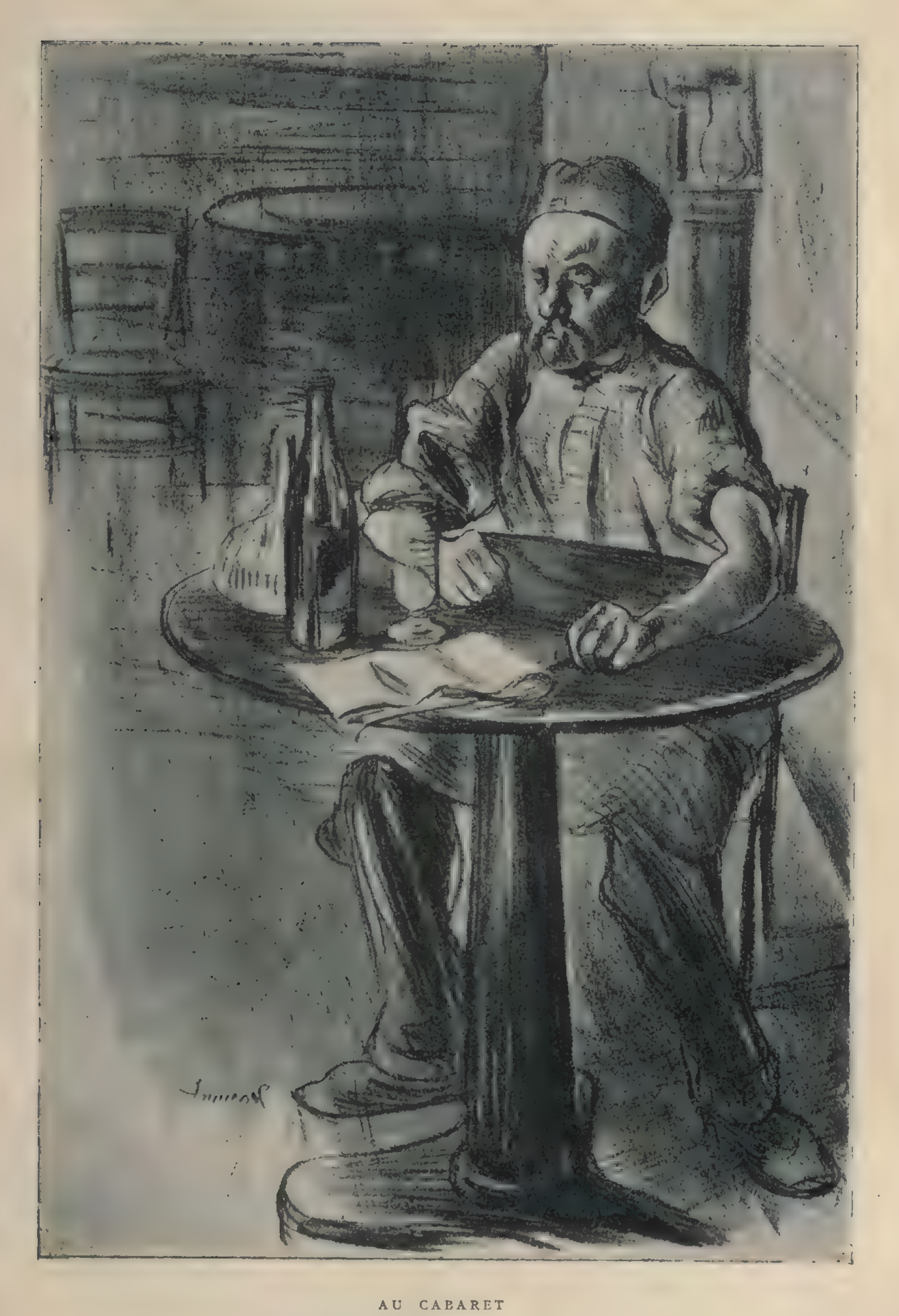
Ainsi éclate à nouveau l'imprescriptible supériorité du créateur ; ainsi s'établissent les différences qui élèvent au-dessus de la gravure de reproduction, l'estampe où le sujet et l'interprétation se confondent unis inséparablement dans une seule et même œuvre. Car le peintre-lithographe se donne tout entier ; fond et forme, tout lui appartient en propre ; il ne s'asservit pas à traduire la conception d'autrui ; il s'exprime directement, pour son propre compte, en absolue franchise.

Et qu'est-ce à vrai dire une lithographie de peintre, sinon un « dessin à plusieurs exemplaires » ? Comme le tableau, la statue, il la faut priser à la valeur d'une émanation directe, complète de l'artiste. Interrogez quelqu'une de ces feuilles ; l'invention s'y joue toute de primesaut ; une émotion personnelle y vibre ; l'individualité d'un tempérament s'y atteste. Interrogez-la encore ; elle vous révélera l'humeur de son auteur, vous initiera aux qualités de son esprit, à ses manières de dire, à ses façons de penser. Puis, à mesure que se poursuit votre enquête, la communion devient plus étroite, le sens intime se découvre comme en une confidence reçue, sans témoin, à mi-voix, et maintenant cette feuille vous paraît l'inspiration même de l'artiste, l'inspiration qui palpite, dans son jaillissement spontané, l'inspiration, qui, glorieusement, tire du néant l'image de la vie, le reflet de la pensée.

Mais où rencontrer l'occasion d'une telle jouissance esthétique ? Aux Salons, l'effort personnel se discerne mal dans l'encombrement des médiocrités anonymes, et l'on sait de reste combien le public demeure indifférent ou réfractaire aux expositions spéciales. Plutôt que d'abdiquer leur sort entre des mains étrangères, les peintres-lithographes ne devaient-ils pas songer à s'administrer eux-mêmes, à s'isoler, à chercher, dans un organe périodique, le moyen de montrer leur imagination, leur souplesse, la variété des modes d'expression du procédé mis en usage ?

Avec Chéret et Willette, se rencontrent, en cette première livraison, des artistes inventifs, tels Desboutin, Lepère, Lunois, Dinet, qui ont compris que, sans l'individualité, il n'est point de survie assurée. Donc, chez les *Peintres-Lithographes,* aucun principe d'exclusivisme ; tous les talents vraiment originaux sont conviés, accueillis.

A l'effort empressé des ouvriers de la première heure ne tardera pas à s'ajouter, j'imagine, selon l'avertissement du programme, la collaboration de Rodin, de Puvis de Chavannes, de Carrière, de Roty, de Rops, de Bracquemond, d'Aman Jean, de Pointelin, de Jeanniot, d'Henri Martin, de Maurin ; et de combien encore le concours serait utilement sollicité, de Toulouse-Lautrec, de Bonnard, de Maurice Denis, de Vuillard, d'Anquetin, d'Émile Bernard, d'Ibels, de Ranson, par exemple ?



AU CABARET

D'après la lithographie de G. Jeanniot
pour les *Peintres-Lithographes.*

Tant de promesses ne sauraient demeurer stériles, vaines, et point n'est besoin de rappeler que c'est le fait de la timidité ou de l'envie de différer la sympathie et de mesurer la louange à ceux de notre génération. Voici, d'ailleurs, que la possibilité n'est plus des continuelles adulations du passé ; les pièces essentielles des vieux maîtres, — celles-là, s'entend, qui, par leur qualité, méritent la postérité, — sont entrées dans les collections, dûment classées, et de là vient peut-être le crédit, que, toute admiration rétrospective due, on s'est résolu à accorder aux productions gravées du siècle qui est le nôtre. Ne souffrons pas que, entre les morts et les vivants, soit dressée une séparation illogique, arbitraire, et puisque, grâce aux *Peintres-Lithographes,* la « belle épreuve » nous est rendue, ayons garde, et, sans attendre l'avenir, sachons la célébrer, à sa sortie des presses, dans tout l'éclat de sa nouveauté inédite... — ROGER MARX.

A ce jour, trois albums ont paru, renfermant chacun dix lithographies exécutées par autant d'artistes. Le quatrième sera publié prochainement, composé d'un même nombre de pièces : qu'il nous soit permis de souhaiter qu'il soit accueilli par les connaisseurs avec la même faveur que les précédents.



Le Directeur-Gérant : JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



BERNARD PALISSY

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT[1]

I



L n'y a guère de lecture plus profitable que celle d'une *vie* d'artiste ou d'écrivain, lorsque l'ouvrage a les qualités nécessaires; il n'est pas beaucoup de travaux plus malaisés à réussir. Dans ces dernières années, tous les Fœneste de la plume, tous les Gaudissart de la presse, avec leur intrépidité, se sont jetés dans cette voie difficile de l'*essayisme;* et le siècle nous a révélé, sur les plus forts ou les plus délicats des vieux maîtres, les méditations de Janotus, les aperçus de Pourceaugnac, les sentences de Pécuchet, heureux quand les prédicants au nom germanique ne nous ont pas lâché leur prose!

Mais détournons notre pensée de ces rétameurs littéraires. Allons aux antipodes, vers les œuvres de vraie maîtrise, que signent les Albert Sorel, les Bardoux, les Gebhart, et deux ou trois autres. Parmi ces livres réservés, il n'est pas un de ceux de M. Ernest

[1] *Bernard Palissy,* par Ernest Dupuy, 1 vol. in-12, de 334 pages (Paris, 1894).

Dupuy qui ne doive prendre sa place. Certains, de la génération littéraire à laquelle M. Dupuy appartient par son âge, ont fait plus de bruit : personne n'a fait meilleure besogne. Depuis son poème des *Parques,* d'une beauté vraiment éginétique, il a donné ses *Maîtres de la littérature russe,* un écrit de même valeur que les nobles *Études sur la littérature anglaise,* du tant regretté James Darmesteter. Ce livre des écrivains russes, par l'ampleur et le charme, méritait, dans un temps où le public saurait penser, le plus ardent succès. Je pense que M. Dupuy se soucia peu de faire la besogne d'une réclame : il travaillait à son étude sur Victor Hugo. Jamais le « vieux maître éternel » ne fut mieux loué ; dédaignant, parce qu'il est fort, les gentillesses de certains critiques, enclins à prendre avec le génie ou le talent, qu'ils ignorent, un ton protecteur et railleur, M. Dupuy montra, tout haut, son culte fidèle du Maître. Paul de Saint-Victor écrivait au pied de l'autel; et son éloquence en gardait je ne sais quoi de compassé malgré l'éclat extérieur. Le livre de M. Dupuy est de libre et vivante allure, et d'un enthousiasme qui se montre à chaque développement ; il est plein de vérité hardie : soyons-lui reconnaissants, par exemple, d'avoir posé nettement cette maxime, méconnue par une époque où les histrions sont des dieux pour le public : « Ce qui peut arriver de moins heureux (aux poètes) c'est qu'on les joue. »

Il était naturel, pour un esprit subtil et fervent, de s'attacher à l'étude de Bernard Palissy. Sans en rien savoir, je devinerais que ce sujet a longtemps occupé M. Dupuy; il est probable que ce fut pour lui, dès longues années, un de ces travaux favoris auxquels toute chose ramène, autour desquels on fait ou on laisse tourner les lectures, les réflexions, les hasards même de sa vie. Sous le tissu mobile des apparences, l'étude préférée est là, tout au fond; il n'est rien qui ne s'y rapporte, ne l'éclaire et ne la féconde. La sympathie d'un esprit comme celui de M. Dupuy ne se méprend point : Palissy, par tous ses caractères, méritait de la conquérir et de la retenir.

On avait fait plusieurs éditions de Palissy; l'une, celle de Faujas de Saint-Fond, est fort belle[1]. Il y a plusieurs commentaires; M. Anatole France, avant de fréquenter les jardins d'Épicure, avait

[1] 1 vol. in-4. Elle figure au n° 1873 à Cluny. C'est elle que je possède et que j'ai suivie.

promené dans celui de la *Recepte véritable* son insouciante fantaisie. Mais, d'étude complète, nous n'en avions point; puisque l'on m'excusera bien de négliger un érudit saintongeois, dont la renommée est assez grande, pourvu qu'elle se puisse étendre seulement, dans sa petite ville, depuis la rue des Halles jusques au cours Reverseaux. Le livre qui manquait, M. Ernest Dupuy l'a fait; il aime les maîtres avec cette belle ferveur qui vous met presque leur égal. Son ouvrage est, dans le fond, absolument complet, d'une sévère minutie; dans l'esprit et la forme, rien de plus généreux et de plus respectueux pour une haute renommée.

La sublime ingénuité, l'art de Palissy n'attendront plus une âme digne de les révérer et de les louer.

II

Ce que nous aimons dans cette œuvre, écrite ou modelée, de Palissy, c'est l'apôtre à la fois et l'homme uniquement original qu'elle nous révèle. Cette espèce de Pascal artiste, retrouvant la terre sigillée et les émaux[1] avec la même opiniâtreté que l'autre les mathématiques, appelle, tout d'abord, par son dédain de la routine, par sa recherche créatrice. Il veut inventer ses émaux comme il invente sa science, sa croyance et son style. La haine de l'école, de toutes les écoles, fait surgir un satirique[2] dans l'artisan perdu de veilles et de labeurs. On voit bien que l'Italie, ou que (pour d'autres[3]) l'Allemagne ont mis sa pensée d'ouvrier en éveil; et certaines couleurs pénibles, dans les verts ou les jaunes, certains décors, un amour naïf pour les grottes, les rocailles et les fabriques, nous l'auraient assez révélé. Mais il lui était impossible d'être un imitateur; il aurait plutôt respiré à l'aide des poumons d'autrui. Aussi bien, cet art conventionnel de la faïence polychrôme, à peine il le touche que tout se transforme par magie : ce *compagnon du tour de France* qui est au fond de Palissy retrouve mille impressions de terres, de marais, de bois, d'eaux vives; le ruisseau va naître, avec son peuple fourmillant de bestioles, ses plantes qui frémissent; interrogez la plupart des admirateurs : un plat de

[1] V. la page 74 du t. XXIII de la *Gazette des Beaux-Arts*.

[2] V. Ed. Faujas, p. 416 sqq.

[3] Albert Jacquemart, *Gaz. des B.-A.*, t. XXIII, 75; XIX, 138; XVI, 86; peut-être n'a-t-on pas insisté sur l'analogie de certaines fabriques italiennes moins connues, comme celle de Venise au XVIe siècle, avec les reliefs polychrômes de Palissy. (V. au Musée de Cluny le grand vase qui porte le nº 3083.)

Palissy, ce n'est ni le *Jugement de Pâris,* ni *Actéon,* c'est un îlot, une onde moirée, et les hôtes de nos étangs et de nos mares rampant sur le jaspe et l'agate.

Les pierres sont « fort belles », disait-il sans cesse, leurs formes sont « fort plaisantes ». C'est l'accent de Cellini célébrant les beautés du squelette humain; mais combien meilleur et plus noble! Car Palissy ne songe qu'aux champs : c'est là qu'il est ému, c'est là qu'il apprend sa science. Dans les landes de Saint-Sorlin, dans les cavernes de Touraine, par les carrières ardennaises, sur les chemins de la Saintonge ou chez les paludiers des îles, cet esprit s'est formé lui-même; il ne vient pas des cours bâtardes de l'Italie en décadence.

C'est autre chose que d'avoir vécu dans un atelier, parmi les beautés convenues; fils d'artisan, coureur de grands chemins, Palissy passerait à bon droit pour l'initiateur de ce « sentiment de la nature », sur lequel on a tant écrit et qui fut pour une certaine critique le pendant de « l'esprit français[1] ». La nature, il l'aime d'une passion brûlante; il adorait la terre jusqu'à souffrir des « meurtrissures » qu'on lui fait en cultivant mal. Avec cet esprit-là se fourvoyer dans la Réforme, c'était donner une marque nouvelle de son incapacité pratique et d'un esprit meublé par les chimères. Aussi le brave maître ne prit à la doctrine stérile que l'habitude de soutenir les persécutions, les leçons d'énergie morale qu'elle inculquait, alors, et l'expression de son idéal, offerte par le Psaume CIV. Il ne savait rien de plus beau que ces versets de l'Écriture : il y trouvait la forme même de son rêve, un jardin superbe, dans « un terrain montueux ». Le roi David avait tracé le plan de ce lieu de délices; et l'on voit Palissy, psalmodiant, sur les routes, ou dans son « hastelier » encombré de cuissons imparfaites :

> Ton haut palais est d'eaux tout lambrissé...
> Les animaux y vont chercher le frais...
> Le long des bords de ces ruisseaux courants,
> On voit voler mille oiseaux différents[2]...

Les vers de Marot et de Bèze, il les avait ouï chanter par des jeunes filles, « se promenant le long de la prairie de cette ville de Xaintes, près du fleuve de Charante[3] ». Elles vocalisaient sur ces

[1] V. Mes *Études sur le XVIe siècle,* 1893, p. 129.
[2] Les *Psaumes de David mis en françois,* Genève.
[3] P. 498.

petits livrets que l'on découvre encore çà et là, bien usés, avec leurs notes disposées sur la clé d'*ut* troisième, et leurs pauses naïves. C'est assurément le meilleur profit que la Réforme ait pu fournir à Bernard Palissy, ce chant des vierges, par un beau jour, au bord de la douce rivière.

Comme toutes les amours profondes, son culte pour la nature connaissait l'indignation. Il voulait que l'on traitât les terres et les éléments, les fumiers et les guérets, avec « philosophie » ; c'est le mot qu'il emploie sans relâche. Il le prononce avec toute la révérence qu'y pourra mettre, deux cents ans plus tard, quelque encyclopédiste. Seulement, dans la plupart des encyclopédistes, il y a beaucoup de Monsieur J. Prudhomme. Et, dans Palissy, il n'y a que l'ardeur du génie, une sainteté de prophète, une bonne foi de savant : il a vu, pénétré toutes les choses dont il parle. Il n'hésitera devant rien : son jardin, son Éden, ce n'est point la retraite d'un Candide. Par le miracle de cette sincérité, il amène sans y songer ces formes du langage, que louait Montaigne, « ces braves formes de s'exprimer, si vives et si profondes[1] ». Palissy ne redoute rien ; pour convaincre, il ira jusqu'à la brutalité s'il le faut. C'est un style vivant et dru. Qu'importe si les hypothèses du savant, parfois en avance de bien des années, et lumineuses, sont un peu caduques, d'autres fois, ou puériles ? Le point, c'est qu'il ait écrit, sur les éternelles vertus de la nature, de la campagne, des livres où l'on trouvera toujours à se hausser l'âme.

Il voulait changer le « trot accoutumé » des choses, car « il voyait de si grans abuz et ignorances en tous les arts, qu'il sembloyt que tout ordre fust la plus grande part perverty[2] ». A ce dessein, toute son étude ne lui paraissait pas de trop. Il était en extase, comme un artiste, devant les objets qu'il étudiait comme un savant. Écoutons-le parler de certaines coquilles, ces chatoyants burgaus que les marins apportent encore dans les échoppes de Brest ou de Toulon : « Le dedans de ladite coquille est de couleur de perle, et plus beau : par ce qu'il tient des couleurs de l'arc céleste, comme la pierre que l'on appelle opalle[3] ». Artiste, artisan de naissance, — et qui n'avait pas réussi : c'était une triple noblesse, ses écrits en témoignaient.

[1] *Essais*, III, V.
[2] P. 499.
[3] P. 334.

« Je m'en allois, dit-il, parmi les champs, la teste baissée, pour contempler les œuvres de nature [1] ». C'est dans ces contemplations qu'il put dépouiller son esprit de toute idée reçue. Les champs et la nature sont la grande école de dédain, et les pensées originales naissent à mesure que s'augmente l'éloignement pour le tourbillon social. Seulement, avec ces maximes, il arrivera que l'on meurt dans un coin ou que l'on est pris pour un fou. Palissy trouva, par bonheur, le secret des faïences qui plaisaient à Madame la Reine mère et à Monsieur le Connétable. Il est curieux de voir comment le pauvre maître n'a jamais été soutenu dans ses travaux que par les prétendus tyrans : la foi qu'il avait choisie avec tant de simplesse ne lui aurait donné que l'obscurité, comme elle ne lui valut enfin qu'un martyre inutile : c'est la Reine et Montmorency, ces monstres pour les réformés, qui lui donnèrent un appui, le champ de travail et la gloire. S'il n'avait eu que les personnes de la « Religion » pour lui, sa carrière eût été manquée. Quelques années après sa mort, et Catherine de Médicis ayant disparu, la grotte fameuse des Tuileries [2] ne contenait plus que « quelques figures en terre fragile et de peu de valeur que l'on n'estimoit estre vallables pour inventorier [3] ».

Les « pauvretez et ennuis » qu'avait endurés Palissy avaient ainsi trempé son âme qu'il cherchait le difficile, presque l'impossible. Il pouvait suivre la tradition des vitrailleurs : il aima mieux retrouver les secrets de l'émail stannifère et créer tout un art pour lui-même. Il s'y prenait avec cette vigueur où se marque l'artiste véritable : préférant mettre en pièces une fournée médiocre, plutôt que de la céder à vil prix en des mains indignes, « parce que ce eust esté un descriement et rabaissement de son honneur ».

Un homme d'un tel caractère voyait avec une sanglante ironie la comédie de la société. Voici qui est de tous les siècles : « En ce temps-là, il y avoit un prévôt à Xaintes, nommé Grimaut, qui m'asseura qu'en faisant le procez à un faux monnoyeur, iceluy luy bailla le nom et surnom de huit vingts hommes, qui se mesloyent de son métier, ensemble leurs aages, qualitez et demeurances et autres enseignemens asseurez. Et quand je dis

[1] P. 337.

[2] Dont le Louvre a recueilli quelques tessons.

[3] *Inventaire de Catherine de Médicis*, publ. par E. Bonnaffé (Paris, Aubry, 1874), p. 5, 43, 218.

audict Prevost pourquoy il ne faisoyt prendre lesdits monnoyeurs nommez en son rolle, il me respondit qu'il n'oseroit l'entreprendre: parce qu'au nombre d'iceulx il y avait plusieurs juges et magistrats, tant du Bordelais, Perigord, que de Limosin ; et que s'il avoit entrepris de les fascher, qu'ils trouveroyent moyen de le faire mourir [1] ».

La question du bon Palissy à Monsieur le Prévôt montre assez que, dans les affaires humaines, il connaissait mieux « Théorie » que « Pratique », et que les métaux ou les pierres lui étaient infiniment plus familiers que les hommes.

Il avait gardé toute sa dévotion pour les objets matériels, dont il faisait collection et qu'il prétendait reproduire : les animaux des rivières, les minéraux, les fontaines, les coquillages. Il les aimait tant, qu'il les voulait connaître sans aucun intermédiaire; au milieu de l'universel verbiage, durant le règne de la « *Chimaera bombinans* », il proclamait assidûment que « l'expérience est de tout temps maistresse des arts [2] ». Il a subi, malgré lui, la manière scientifique de son époque; il y a trop d' « aggregatif, de congelatif, d'exalatif, de generatif, de salsitif ». Mais, dans l'allure générale, quel style ferme et naturel! Celui-là comprenait la « superbe grandeur de la mer », qui écrivait : « Si tu avais pris garde aux terribles effets de la mer, tu dirois qu'il semble qu'elle vienne de vingt-quatre heures en vingt-quatre heures, deux fois combattre la terre pour la vouloir perdre et submerger. Et semble sa venue à une grande armée qui viendroit contre la terre pour la combattre; et la pointe, comme la pointe d'une bataille, vient hurter impétueusement contre les rochers et limites de la terre, menant un bruit si furieux qu'il semble qu'elle veuille tout destruire. » Un homme qui voyait de la sorte pouvait dire : « Regarde à présent si tes beaux Philosophes ont quelque raison suffisante pour convaincre la mienne [3]. »

Il disait : « Je n'ay point eu d'autre livre que le ciel et la terre, lequel est connu de tous, et est donné à tous de connaître et lire ce beau livre [4]. » Il y avait tout appris : à penser, mieux que les docteurs; à écrire, mieux que les pédants; à trouver, mieux que

[1] P. 329.
[2] P. 113.
[3] P. 274-275.
[4] P. 62.

les savants ; à modeler, à peindre, plus parfaitement que les maîtres du métier. C'est que l'art, comme les sciences, « se manifeste à ceux qui le cherchent » sans rien chercher qui ne soit pas la beauté même, la même vérité ; à ceux-là qui, dans les champs déserts ou parmi les foules humaines, regardent avee toute leur volonté, leur indépendance et leur sympathie ; et qui peuvent, revenus devant leur travail, dire avec Bernard Palissy : « Voici les livres de mon estude [1] ».

Dans cette époque-ci, — qu'il faut bien appeler la nôtre ! — où l'on aime tant les Mémoires, ces écrits devraient être connus par cœur. Mais ce sont les mémoires d'un esprit et d'un caractère ; trop peu de gens s'y intéressent. Les mémoires faits d'anecdotes intéressent un plus grand nombre.

III

Si Bernard Palissy n'a connu, dans son œuvre écrite, que l'influence de sa propre pensée, il est probable que dans son art il a subi d'autres empreintes. Même dans son *Jardin délicieux*, il y a force trompe-l'œil à l'Italienne, et « certaines figures insculpées de terres cuites et esmaillées si près de la nature, que ceux qui de nouveau seroient venus au jardin, se descouvriraient, faisant reverences ausdites statues. » Hélas ! Flaubert repêchera cette plaisanterie, pour le boulingrin de ses deux « Bonshommes. » Et c'est justice, car Palissy n'a pas dédaigné non plus ces « statues spirituelles qui vous arrosent le passant ». Ces ornements sont d'Italie ; ils ne semblent plus qu'un jouet archéologique ; de même, le plan de sa ville forte.

On ne marquerait même pas ces misères, si les défauts de son art n'étaient expliqués par là, et l'amour du contourné, du voyant et de la rocaille. Il n'en fut pas moins un vrai peintre de la nature, et un vrai savant ; les plus qualifiés profitaient, aux leçons de ce précurseur : ceci, pour apprendre la modération aux spécialistes infatués. Palissy propageait la méthode expérimentale, contre la science « imaginative ou crochetée de quelque livre, escrit par imagination de ceux qui n'ont rien pratiqué ». Cette science, il l'acquérait en réfléchissant « tous les jours, la teste baissée, craignant de voir quelque chose qui luy fist oublier les

[1] P. 67.

choses qu'il vouloyt penser, comme un homme transporté de son esprit ».

C'était un inventeur ; Monsieur de Voltaire dit même « un visionnaire ». Le « petit monde » qui est l'homme ne lui suffisait point. Il tenta de le dépasser. Il vivait dans un songe étrange, d'une existence monstrueuse au gré du commun : il en revenait les mains pleines. Ses plats à figures, où l'on voit cette élégance d'outre-monts qui pourrait avoir pour exemplaire, dans le musée de Cluny, le chef de Sainte Mabile (n° 745) ne sont point la partie la plus précieuse de ses ouvrages ; non plus que ses porte-lumières, ses appliques ou ses poupées.

Son œuvre, qui est à lui seul, ce sont les grands plats de reptiles, d'insectes et de bêtes aquatiques, avec leurs fonds gris, leurs fonds verts, leurs îles, leurs marlis recouverts de plantes fragiles, leurs bords « jaspez et godronnez ». Les pièces à fonds bleus paraissent, sinon douteuses, tout au moins d'une époque plus abaissée. Le je ne sais quoi de magie naturelle, qui est en lui, l'amour des pierreries, des sels, des métaux, des coquilles, commun aux poètes de la Renaissance française, a rehaussé la parure de ces faïences. Palissy portait à l'extrême la passion de ces objets. Il prétendait que ses lézards, que ses grenouilles, ses libellules, ses scarabées fussent mis en plein air, et qu'une eau véritable se vînt jouer sur les écailles de ses tanches, de ses brochets, sur les visqueuses salamandres et les armures d'écrevisses. Il a poussé l'enthousiasme jusqu'à vouloir faire une branche de corail qui eût apparence « d'avoir creu dans un fossé ». On rejetterait maintenant son dessein de ployer les branches des arbres en manières d'architectures, des architectures damnables qu'introduisaient les Serlio. De même, on rira, quelque jour, de nos jardins où brillent les « corbeilles » assez semblables à de petits chapeaux de dames. Mais on oublie toutes ces légères erreurs, lorsqu'on le voit louer avec une infinie délicatesse « les fougères d'eau qui coutumièrement croissent ès rochers et lieux humides comme sont scolopendres, cheveux de Vénus, adianthe, politricon, et autres telles espèces d'herbes ».

Palissy, qui fut inventeur, avait le visage de l'emploi. Le portrait sur vélin [1] montre une tête usée, d'ascète, aux cheveux rares et rudes, comme déteints, au crâne étroit et haut, le regard

[1] N° 1818 à Cluny.

bigle, fanatique, la bouche serrée. C'est bien l'homme que décrivait la Croix du Maine[1], « philosophe naturel, et homme d'un esprit merveilleusement prompt et aigu ». Certains ont discuté l'authenticité de l'image : toutes les preuves morales sont cependant pour elle; et, contre, j'avoue ne point voir une seule preuve matérielle : mais il faut bien écrire *non* quand on a longtemps écrit autre chose.

Palissy n'a rien laissé, que ses œuvres. Sa vie est obscure, elle le devient davantage à mesure qu'on l'étudie de plus près, et les textes s'évanouissent sous la critique du chercheur. Donner le secret de ses fabriques lui eût semblé une félonie. L'art était pour lui métier de gentilhomme; l'industrie, en le répandant, l'avilit, il tombe dans le colportage; les moulages et les répliques sont une honte[2]. « N'est-ce pas un malheur? » dit-il. Et il n'enseigne de son art que les détails géologiques. L'auteur — qui était faïencier — d'une histoire de la Faïence[3] n'a point pardonné cette réserve au vieux maître; il lui donna quelques leçons, il a marqué soigneusement que « ce n'était point un grand artiste ».

La plupart de nos « grands artistes » ont, en effet, d'autres manières. C'est une des raisons, sans doute, pourquoi nous avons la faiblesse de leur préférer Palissy. J'ai bien peur que M. Ernest Dupuy, comme moi-même, ne continue à tenir Maître Bernard pour un « grand artiste », en dépit de Monsieur Théodore Deck. On n'étudie pas un tel homme sans en conserver quelque religion, « un culte instinctif[4] ». A peine j'oserais reprocher à la religion de M. Dupuy sa discrétion extrême; à sa louange, un trop parfait atticisme. Ce généreux critique mérite parfois, dans cet ouvrage, le reproche de ne point satisfaire notre désir; on voudrait le voir s'étendre sur l'admiration, mettre au jour son enthousiasme tout entier. Mais, dans un temps où la mesure est la plus rare des vertus, cette querelle de nuances, et que je hasarde, est de celles que l'on fait aux seuls maîtres.

IV

Avoir longtemps erré par les marais salants,
Emmi les salicors et les cristes marines,
Égarant son regard aux moires purpurines
Qui frémissent, le soir, sur les miroirs tremblants,

[1] Bibliothèque Ne. Paris, l'Angelier, 1584, cité dans Faujas, p. XXXI.
[2] V. éd. Faujas, p. 7, 13.
[3] Th. Deck, *La Faïence* (Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts, in-8), p. 240 et *passim*.
[4] Mot de M. E. Dupuy, p. 266.

Sur les troubles miroirs, au milieu des sels blancs
Dont le baume enivrant monte dans les narines,
— Iris ou violier, senteurs âpres et fines,
Fleurs des lagunes, sortilège aux charmes lents, —

Tout cela, qui parfume l'âme et la pénètre,
Imprégna des saveurs à l'œuvre du bon maître :
Après tant de labeurs, lorsqu'il fut réussi,

Le plat jaspé, couleur d'onde et couleur de songe,
Retenait, sous l'émail de Bernard Palissy,
Le long miroitement des grèves, en Saintonge.

PIERRE GAUTHIEZ.





UNE COLLECTION DE DESSINS

D'ARTISTES FRANÇAIS[1]

III



L est peut-être bon de revoir d'un peu près, — car ceux de leur espèce sont devenus fort rares chez les collectionneurs, — quelques-uns de nos dessins de cette période de la Renaissance française, période d'une centaine d'années, pendant laquelle fermentent et se mêlent les influences de l'Italie et de la Flandre, dans notre terroir national, qui s'en trouve vite fécondé, si bien qu'on ne distingue bientôt plus les élèves des maîtres ; période pleine de grâce et d'attrait, qui remplit tout le XVI[e] siècle, pour aller enfin, sous Louis XIII, aboutir à la pleine rénovation de notre école brusquement transformée par les principes de Nicolas Poussin, incarnation lui-même du vrai génie français, mouvement fort opportunément soutenu d'ailleurs par l'effort bien un et bien conduit de Sim. Vouet et de ses principaux élèves. Ces élèves, s'appelleront Le Sueur, Le Brun, Bourdon, Mignard, et ce sont eux qui vont, sur les ruines de l'art italien dont ils se sont nourris, créer l'autorité désormais incontestable de l'École française et répandre son crédit dans le monde entier.

[1] Voir l'*Artiste* d'août et septembre derniers.

Ce sont eux qui vont décorer le Louvre, l'hôtel Lambert, les Tuileries, tous les hôtels parlementaires de la Place Royale et de l'Ile Saint-Louis, Saint-Cloud, Sceaux, l'hôtel Mazarin, et finalement Versailles. Mais Fontainebleau, mais Saint-Germain, mais Meudon, mais l'ancien Louvre, mais les Tuileries naissantes, mais toutes ces maisons royales des environs de Paris et des bords de la Loire, Chantilly, Écouen, etc., où François Ier, Henri II, Henri III, Henri IV, et Catherine et Marie de Médicis, et les plus nobles courtisans avaient ambitionné de faire resplendir la France d'un éclat à peine soupçonné encore en notre pays et dont nos princes avaient vu les triomphes à Milan, à Rome, à Florence, à Venise, — qui, pendant un siècle, en aura couvert les vastes murs et les moindres panneaux, de fresques, de grisailles, de peintures de toutes sortes ? Qui en aura réglé les fêtes et crayonné les visages de la cour la plus raffinée ? Qui, dans leur maturité, y aura dépensé, en imaginations inépuisables, des talents formés aux plus grandes écoles qu'aura connues le monde ? Qui, si ce n'est ces favoris de nos rois et de nos reines, dont nous pouvons donner quelques vagues idées par les feuilles que le hasard a fait passer entre nos mains, et dont les noms seuls, plutôt que les œuvres, ont survécu jusqu'à nous ?

Comme échantillon de ces miniaturistes de l'École de Tours, protégés par Anne de Bretagne, nous avons là, aussi proche que possible de J. Fouquet, une charmante miniature, acquise à la vente d'un fin connaisseur, Ach. Dévéria, et qui représente le combat de David et de Goliath, vêtus à la mode de Charles VIII. Sur le pré, en avant de l'armée adossée à ses tentes, le géant couvert d'une magnifique armure dorée, menace de sa masse d'armes le petit David qui va lui lancer la pierre de sa fronde. — Puis vient, de date un peu postérieure, une tête de jeune homme : de longs cheveux encadrent sa figure et sont coupés par devant au ras des yeux ; il est presque de face, un peu tourné vers la gauche. Dessin à la pierre noire et d'une grande fermeté dans les contours des yeux, du nez et de la bouche. Ce bien curieux morceau de l'époque des d'Amboise vient de Rouen. Victor Delamarre me l'a donné gracieusement en échange d'un de mes livres ; son père le tenait d'un vieux maître d'écriture de cette ville; on pourrait croire qu'il a été dessiné pour quelque vitrail et l'attribuer à l'école des élèves de Léonard qui dirigeaient les travaux de Gaillon. Ce crayon d'un beau caractère rappelle les maîtres de Venise et de Milan ; mais

l'opinion de M. Reiset était que les Italiens ont toujours eu la main plus libre et plus légère.

Vient la grande trinité italienne des premiers décorateurs de Fontainebleau. Après que Léonard est mort à Amboise en lui apportant la *Joconde,* François I[er], en 1530, appelle à Fontainebleau le Florentin Rosso, échappé du sac de Rome, et lui livre la décoration de ses galeries, comme il appellera, quelques mois plus tard, le Bolonais Primatice, nourri aux grands travaux de Mantoue sous Jules Romain ; puis le Primatice, vingt ans plus tard, priait Henri II de mander à son aide Niccolo dell' Abbate, lequel s'était fait par ses fresques une grande renommée à Modène et à Bologne. On sait quelle jalousie féroce contre le Primatice dévora le violent maître Roux, puisqu'on peut bien dire que le poison d'une mauvaise affaire aidant, il finit par en mourir. Mais l'intarissable et savante fécondité et la noble élégance des deux survivants avaient insinué dans le goût français, si bien préparé par nature à l'accueillir, tous les charmes et toutes les souplesses de la grâce parmesane, et le génie de notre école s'en trouve empreint, pour cent ans, d'une manière un peu tourmentée qui s'accommodait à merveille avec l'art raffiné de la cour des Valois. Et cela allait durer, se maniérant de plus en plus chez nos Français élèves de ces Italiens et, traversant une génération de Flamands aux allures plus contournées, jusqu'au jour où le Normand des Andelys devait proclamer nettement qu'il fallait du jugement partout.

Le dessin le plus ancien en date que je possède du Rosso, porte la marque de Sir Thomas Lawrence, et représente sous la forme la plus curieuse un sujet mystique : à droite, la Vierge debout et les pieds sur le serpent, offre un fruit à la bouche d'Adam qui est assis avec Ève sur les branches de l'arbre du fruit défendu ; au-dessus de la Vierge se voient les figures nues d'Apollon et de Diane. Cette composition bizarre fut exécutée par le Rosso en Italie dans une maison d'Arezzo, avant son voyage en France, et on en trouve la description dans sa vie par Vasari. Dessin très terminé à la pierre noire et mis au carreau, très serré de formes et de modelé, dans le plus savant goût florentin des plus proches élèves de Michel-Ange.

Clément, le marchand d'estampes, fit un jour, pour M. H. Destailleur, une vente de dessins dont beaucoup appartenaient aux meilleurs maîtres du XVI[e] siècle, et parmi ceux-là j'acquis une

Adoration des Mages du Rosso. La Vierge, assise sur une estrade et tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, — derrière elle à gauche saint Joseph, — est entourée par les Mages qui, au premier plan à droite, lui présentent leurs offrandes ; à gauche, deux saints moines, à droite, saint Antoine. A la pierre noire, sur papier verdâtre préparé.

Mais mon morceau capital du maître Roux, c'est le grand dessin d'architecture pour la décoration d'un maître-autel, dont le tableau représente les Israélites recueillant la manne; à droite et à gauche du tableau, dans les niches, des statues de deux saints religieux ; aux deux extrémités de la frise supérieure, des bas-reliefs représentant, à gauche la Cène, à droite les pèlerins d'Emmaüs; les pilastres et les colonnes ornés ; la frise décorée d'attributs religieux. « *Disegno stimatissimo del Rosso Fiorentino; era nella collezione di Giorgio Vasari.* » A la plume, lavé d'encre, rehaussé de blanc, sur papier teinté de vert. (Collections Vasari, Jabach, marquis de Lagoy, Donadieu, et je l'ai acquis d'Alph. Wyatt-Thibaudeau.) Ce magnifique dessin, qui a été exposé au Musée des Arts décoratifs en 1880, devait faire partie de la même suite que celui indiqué au catalogue de la vente Mariette.

Tout à fait dans la dernière manière du Rosso, pointue et anguleuse, voire un peu sauvage, et que je crois bien de sa main, deux dessins allégoriques, de forme ronde, à la plume et lavés d'encre de Chine : le Temps vainqueur de la Renommée, l'Innocence victorieuse de l'Amour. Une copie ancienne du premier de ces dessins se trouve dans la collection de Robien passée au musée de Rennes. (Collections Chatelain, Ch. Gasc et Kaïeman.) — Et je lui attribuerai de même une Vierge debout, vue de face et portant l'Enfant Jésus dont la main droite tient par derrière une colombe. A la plume et lavé d'encre. (Vente Guichardot.)

Primatice. — *Le Concert ;* partie gauche de la composition bien connue, peinte à Fontainebleau dans la salle de Henri II. A la plume, lavé de bistre. Cet important dessin, qui a fait fartie de la collection Lempereur, me fut donné par Em. Galichon en échange de mon article sur les *Musées de province,* inséré, en 1865, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. 18, p. 118). — La Vierge assise dans une gloire et tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux : dans la partie inférieure de la composition, saint Michel terrasse le démon sur la poitrine duquel il va appuyer le genou ; à sa droite et sa gauche,

deux autres anges debout; celui de droite tient un enfant par la main. A la plume, lavé de bistre, rehaussé de blanc sur papier gris. Dessin ovale. (Collection Crozat, vente Clément pour Destailleur.) — Un hermaphrodite, assis sur des nuages et tenant dans ses mains un arc et une flèche, apprend à l'Amour à lancer un dard. A la plume, lavé de bistre, rehaussé de blanc sur papier gris, et mis au carreau. (Collection Sir Thomas Lawrence, même vente Clément Destailleur, et précédemment vente Woodburn). — Diane repoussant les provocations de trois satyres qui se tiennent groupés près d'un arbre à gauche ; à droite au second plan, autre groupe de trois satyres. A la plume et de la plus nette du Primatice, et lavé d'encre. Sur le dessin lui-même le nom de *Bologne*, désignation habituelle du maître. (Vente Guichardot.) — Un jeune homme nu, assis à terre et appuyé sur son bras droit. A la sanguine, rehaussé de blanc, sur papier gris. (Coll. Th. Lawrence et Peter Lely.) — Études de draperies pour une femme assise à terre. A la sanguine, rehaussé de blanc. — Je lui attribuerai encore une Diane debout et au repos ; sa main droite pose sur son arc, et de sa gauche elle prend une flèche dans son carquois. A la plume lavé de bistre. — Et aussi des études, à la plume et au bistre, de trois statues antiques, du temps où il fut envoyé par François Ier en Italie pour y préparer les moulages des plus beaux antiques. (Vente Mario.) — Et n'est pas loin de son atelier la plume qui a tracé les contours, lavés de bistre, du jeune martyr cloué à un arbre.

Est-ce au compte du Primatice, est-ce à celui de Niccolo dell' Abbate qu'il convient de mettre un costume des plus fantasques pour mascarade, et figurant un oiseleur. Il porte une tête d'oiseau de proie, des plumes sur la poitrine, sur les épaules et au bas de sa large culotte. Sur son dos est une cage remplie d'oiseaux, et à ses bras pendent des bâtons reliés en cadre et chargés d'autres oiseaux. A la plume, lavé de bistre[1].

Niccolo dell' Abbate. — Grande composition allégorique se développant dans un paysage ; des savants, des guerriers, des voyageurs, un pauvre, un juge et des femmes nues, de groupe en groupe une troupe de captifs, descendent dans un ravin ; à droite, au fond, vue d'une ville. A la plume, lavé d'encre, rehaussé de blanc. (Vente Mario.) — L'Abondance, sa corne à la main, debout

[1] Ce dessin a été reproduit dans l'*Artiste*, année 1882, t. I, p. 309.

au milieu de l'assemblée des Dieux; elle semble s'adresser à Mars ou à la Force sous la figure d'un jeune homme étendu, au premier plan à gauche, sur deux lions auprès du dieu Neptune; à droite, le Sommeil avec son pavot, des groupes de jeunes dieux et de jeunes déesses entrelacés, et au fond le vieux Temps avec sa faulx. A la plume, rehaussé de hachures de blanc. Au verso, groupe d'une Vierge avec l'Enfant Jésus. Ce dessin figurait sous le nom de Pietro Testa à la première vente de la collection du comte Suchtelin, ancien ambassadeur de Russie en Suède et en Hollande, et avait été rapporté de Russie par M. Alex. Garnier, ingénieur français en Russie, et né lui-même au Havre. — L'Adoration des Mages. Composition nombreuse; fond d'architecture et de paysage, à la grosse plume, rehaussé de blanc. (Vente d'E. Forget, sous le nom de P. Véronèse.) Même faire que le précédent. Les Mages s'avancent de la gauche vers la Vierge tenant l'Enfant et assise sur une colonne renversée; derrière elle saint Joseph debout et appuyé sur des ruines. — On sait le renom particulier que s'était acquis Niccolo comme paysagiste entre les maîtres de l'école de Fontainebleau. C'est pourquoi je lui attribue cette jolie étude si légère de crayon d'un groupe de quatre artistes dessinant dans la campagne. Au verso, paysage des environs de Paris. A la pierre noire. (Vente Destailleur Clément.)

Andrea Squazzella était un élève d'André del Sarte, qu'il accompagna en France, où il l'aida dans ses peintures, et où il resta après le départ de celui-ci. Il imitait si bien son maître, qu'il semblait, — c'est le reproche singulier des contemporains, — multiplier les ouvrages d'André. Il connut Benvenuto Cellini à Paris en 1537. Il travailla pour le cardinal de Tournon et pour le château de Semblançay, près de Troyes. Les dessins de Squazzella sont rares : le Louvre n'en possède qu'un qui lui soit *attribué*. Le nôtre est une étude d'homme endormi et drapé; à la plume, lavé de bistre.

Eug. Plon, dans son superbe volume sur *Benvenuto Cellini,* nourri de tous les documents les plus difficiles à recueillir, a fait reproduire notre projet d'un buste d'homme dans sa niche cintrée; dessin à la plume et au bistre, et voici la description qu'il en donne : « Le personnage est vu de face; il est revêtu d'une cuirasse sur laquelle est jeté un manteau. Les fleurs de lys des Farnèse, posées *trois, deux et un*, sont dessinées sur le pied du buste. La niche monumentale dans laquelle il est placé porte aussi une fleur de

lys à chacun des chapiteaux et les consoles se terminent par une patte de lion, le lion étant un des emblêmes des Farnèse. Le dessin original mesure $0^{m}41$ sur $0^{m}27$. — Le masque dessiné au milieu de la cuirasse, celui qui forme l'agrafe du manteau, l'élégante figure de femme et les autres ornements qu'on remarque sur la lanière qui pend de l'épaule droite, tous les détails rappellent à la fois et le buste de Cosme et la base du *Persée*. Le caractère artistique répond à l'attribution, et ce qui pourrait lui ajouter encore quelque créance, c'est l'inscription placée à droite, en bas du dessin. L'analogie de l'écriture avec celle du maître est au moins à noter. On lit : *Lo voto del nichio dove a stare la testa sia lungò palmi cinque, alto palmi nove,* c'est-à-dire : « Le vide de la « niche où doit se tenir la tête, doit être long de cinq palmes, « haut de neuf palmes ». Et je n'ai qu'à ajouter que c'est bien le goût d'arrangement et les fines élégances des détails de l'armure qui m'ont fait, par leur évidente analogie, penser à l'auteur du buste de Cosme de Médicis aux Offices.

Ce projet sur une même feuille de cinq pièces d'orfèvrerie, aiguières, coupes et calice couvert, — à la plume, lavé d'aquarelle, provenant de la collection Aussant, de Rennes, — est de Léonard Thiry, habile peintre et dessinateur d'ornements, né en Flandre (1505-1565), élève du Primatice vers 1550, dont Paignon-Dijonval possédait le dessin d'une coupe, et d'après lequel René Boivin a gravé une histoire de Médée et Jason, en 25 pièces bordées de mascarons, dans le goût du Rosso.

De ce Jean Cousin que les historiens d'art au XVIIIe siècle saluaient comme le père de la peinture française et à qui on a tant attribué, au hasard, des œuvres de son temps (il ne nous en manque pas à nous-même qui soient de son école, laquelle naturellement se rapproche fort de celle de Fontainebleau avec un accent plus français) nous ne croyons fermement posséder qu'un dessin, mais il est fin, nerveux et alerte dans sa souplesse : Samson emportant deux colonnes du Temple. A la plume et lavé de bistre. — La renommée de son *Jugement dernier* de la chapelle de Vincennes avait eu un tel retentissement qu'il en était né en son temps force imitations : il s'en trouve encore une, datée de 1605, dans Saint-Étienne-du-Mont. Pour une composition analogue et aussi compliquée d'innombrables figures, j'ai rencontré successivement quatre feuilles chargées de groupes enchevêtrés, et qui seraient

consacrés, non à un *Jugement dernier,* mais à une Assomption de la Vierge s'élevant dans le ciel au milieu d'un tourbillon d'anges et de bienheureux qui la saluent de leurs cantiques et des concerts de leurs instruments; cela semble déborder à droite et à gauche de l'autel sur les murs de la chapelle. Le souvenir de J. Cousin est manifeste dans ces quatre dessins, tantôt à la plume, tantôt à la plume lavé de bistre, tantôt à la pierre noire, — le souvenir de J. Cousin et aussi de Michel-Ange; car durant un demi-siècle ces deux Jugements derniers, n'ont cessé de préoccuper presque concurrement toutes les cervelles d'artistes en France.

Germain Pilon. — La Foi ou la Religion : elle est debout et drapée, tient de la main gauche la croix dressée près d'elle, et de la droite le livre saint qu'elle appuie sur sa jambe gauche, la tête se détourne vers la gauche. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. Projet de statue. Ce dessin est certainement d'un grand sculpteur, et les contours des formes en sont superbes et du plus grand style. Le crayon en est d'une sûreté, d'une pureté très large et très puissante, savamment accentué dans les attaches des mains à peine indiquées, dans le mouvement général du torse et des jambes, et même avec cette pointe de manière dans l'attitude qui donnerait une certitude de plus à notre attribution.

Étienne Delaune. —J'avais pensé à réserver celui-ci pour mon chapitre des écoles provinciales et à en faire honneur à Orléans; mais, ma foi, le maître appartient si brillamment par sa pointe ingénieuse et son esprit inventif, élégant et léger, au corps entier de notre école française, il a si bien fécondé, non-seulement nos graveurs, mais nos orfèvres et nos ornemanistes, que je ne puis ne pas le rendre au courant général de notre art national. J'ai là une poignée de dessins qui viennent de son influence et je me garderai bien de ne pas décrire celui qui fut tracé par lui sur vélin, à la plume et lavé de bistre, pour l'une de ses séries très authentiques, bien qu'il ait été anciennement attribué au Rosso : sujet tiré de la Bible. Un grand-prêtre devant un autel, où brûle un sacrifice, montre à une grande multitude d'hommes, de femmes et d'enfants, la tête et la main de l'impie Nicanor, vaincu par Judas Machabée, et qui sont suspendus à un arbre au-dessus de l'autel; à droite, trois hommes apportent un vieillard assis sur un siége. (Vente Thibaudeau-Wertheimber, décembre 1871).

Nous causions un jour de ma collection française avec le bon

M. de La Salle; il voulut lui faire un cadeau. Il me donna un dessin charmant signé : *P. Quesnel,* et qui par sa curiosité était au niveau des plus intéressants de sa superbe collection. Il représente la naissance, le baptême et l'éducation d'un jeune prince : composition distribuée en trois compartiments divisés par des colonnes; au fond, à gauche, la mère est couchée dans son lit à baldaquin; des servantes, près d'une grande cheminée, lavent l'enfant et chauffent des langes; au milieu, sur des fonts surmontés d'un dais, un seigneur et une dame en costume du temps de Charles IX tiennent un enfant que baptise un cardinal assisté d'autres prêtres; à droite, sous un portique, un vieux savant assis apprend à lire près de lui au jeune enfant dont la tête semble entourée d'une auréole de saint; on voit assis à terre plusieurs de ses petits camarades d'école; au fond, la cour d'un château et une treille aboutissant à une porte. Deux vieillards sont accoudés symétriquement aux deux colonnes qui partagent les trois scènes. A la plume, lavé d'indigo, mis au carreau comme pour une exécution à grande échelle; peut-être était-ce le projet d'une tapisserie? Nous avons lu au bas de ce dessin le nom de *P. Quesnel;* aussi bien aurions-nous pu lire *F. Quesnel;* car ce *P* se confondrait aisément avec un *F* et chacun sait que dans cette nombreuse famille des Quesnel, il y eut un Pierre et un François : Pierre, le grand ascendant de la famille, « le françois issu d'ancienne noblesse escossoise, dit Marolles, dont les belles qualités méritèrent l'estime et la protection de Marie de Lorraine, qui le donna à Jacques V, roy d'Escosse, son mary ». En 1557, nous apprend M. Reiset, il avait donné les dessins d'une grande verrière dans l'église des Augustins, où se voyait l'ascension du Christ, avec les portraits de Henri II et de Catherine agenouillés. D'autre part, son fils aîné François Quesnel, « escossois aisné de Pierre et de Magdeleine Digby », l'un des habiles dessinateurs de *crayons* de son temps, « n'était pas simplement un peintre de portraits à l'huile ou au crayon, mais encore un peintre d'histoire ». Il représenta l'entrée d'Henri IV et de Marie de Médicis, le sacre de Louis XIII en quelques tableaux peints. « Il fit des grands tableaux pour les tapisseries ». Cependant nous maintiendrons l'attribution à *Pierre* du dessin que nous devons à M. de La Salle, parce que, depuis lors, nous avons trouvé une autre feuille, à coup sûr de la même main, bien qu'elle ne représente que des perspectives d'architecture sans figure aucune;



Dessin d'Étienne Delaune

l'architecture tient d'ailleurs assez grande place dans notre premier dessin ; et ce second, à la plume et lavé d'encre violacée, est signé à droite, en caractères exactement pareils : *Pierre Quesnel.* Pierre vivait encore en 1580 ; François mourut en 1619.

Le Louvre possède un dessin qu'une écriture du temps certifie être de la main de Geoffroy Dumonstier. Celui que nous possédons est assurément de la même plume; il représente, à gauche, au premier plan, un banquet de vieillards, près duquel Apollon debout joue de la viole en chantant; au second plan, un sacrifice; au fond, une ville. A la plume et lavé. (Vente Mario.) — J'attribue à Cosme Dumonstier, un *crayon* d'une légèreté et d'une douceur exquises, portrait de femme de l'époque d'Henri III. Une main presque contemporaine avait écrit au revers le nom de *Janet de Tours.* (2e vente Defer.) — Quant au Daniel Dumonstier, au *crayonneur* le plus connu de cette célèbre dynastie, celui d'Henri IV et de Louis XIII, quant au modèle du portrait de Tallemant des Réaux, il figure chez nous par l'un de ses plus petits mais l'un de ses plus fins *crayons,* un portrait d'homme portant, selon l'habitude de l'artiste, une inscription mais d'écriture si minuscule qu'il est impossible de deviner, même à la loupe, s'il y faut lire le nom du personnage, ou celui de Daniel lui-même.

Cet art des portraitistes au *crayon,* il est tellement tenace en France, qu'on le trouve encore survivant en plein Louis XIV sous le nom d'un Dumonstier; mais l'héritier le plus direct de Daniel, c'est son contemporain Lagneau, dont il a péri, par l'incendie de la Commune, un si copieux recueil chez M. Gatteaux, rue de Lille. L'instrument de ce crayonneur-ci est un peu plus gros que ceux de ses devanciers, mais que de vie dans les yeux et les rides de ses modèles coutumiers !

Mon meilleur Lagneau à moi est un portrait de vieillard à longue barbe et coiffé d'une calotte; il est vu de trois quarts et tourné vers la droite. Aux crayons rouge et noir. Ce beau dessin a appartenu à M. J. Niel; et il me provient de la vente Guichardot. Ce n'est point d'ailleurs le seul Lagneau que nous possédions; mais les trois autres sont de moindre importance : 1° un portrait de jeune femme vue de profil; 2° un jeune homme aux cheveux crépus et vu de face (Coll. Aussant); ces deux de petite dimension ; — 3° une tête de jeune femme, de grandeur naturelle et coiffée

d'un turban. (Coll. de Valori.) Inutile de répéter que ces trois dessins, comme tous les Lagneau, sont aux différents crayons.

Attribué à Porbus : Portrait de femme, debout, en costume de cour; elle retient de sa main droite un pan de sa robe, et elle appuie la gauche sur une table. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. — Tête de femme, vue de face; étude pour portrait, aux différents crayons. (Portefeuille acquis par l'intervention de M. Allongé.)

C'est en me fiant à l'attribution inscrite sur son ancienne monture que je place ici sous le nom de Porbus une *Salutation angélique,* qui porte bien un certain caractère de la première école des Flamands francisants restés fidèles aux détails des mœurs naïves de leur pays. Il faudrait y voir un « Porbus l'ancien » : la Vierge est agenouillée, à droite, au pied de son lit à baldaquin, devant un prie-Dieu, dont le coffre est rempli de livres pieux; au premier plan, à gauche, un ange agenouillé et le lys à la main, un autre volant et montrant le Père éternel qui apparaît au fond à une galerie supérieure, et annonce à Marie la divine conception. Pas un meuble ne manque à l'intérieur familier de la chambre de la Vierge : la table, le grand fauteuil, la haute cheminée, et tout cela étudié fort scrupuleusement. A la plume, lavé de bistre, rehaussé de blanc, sur papier gris. Dargenville, dans son *Voyage pittoresque de Paris,* indique bien comme décorant le maître-autel de l'église des Jacobins-Saint-Honoré, une *Annonciation* de François Porbus, né à Anvers en 1570, mort à Paris en 1622; mais ce Pourbus-là ne serait pas celui de mon dessin légèrement archaïque : ma *Salutation* se réclamerait plutôt de Pourbus le père, Pourbus le vieux, mort en 1584.

Comme le François Porbus, l'homme des portraits ci-dessus, et qui meurt à Paris, en 1622, s'accommoderait mieux du dessin représentant un prince de l'époque d'Henri IV, agenouillé sur un coussin et tenant un chapelet de la main droite; et devant lui et derrière lui de nombreux seigneurs et magistrats à barbe pointue et à large fraise, agenouillés, comme lui, en adoration de la Vierge, assise, au-dessus d'eux, dans une gloire sur des nuages supportés par des anges. A la plume et à la pierre noire, lavé de bistre et mis au carreau. Voilà bien le dessin d'un Flamand, et qui a l'habitude de peindre, pour des églises ou pour des villes, de ces tableaux d'ex-voto d'échevins, dont nous savons que François Porbus a

peint plus d'un pour Paris. Ce dessin a appartenu aux collections du sculpteur Rutschiel, du général Griois, et m'est venu par la vente Guichardot.

Époque de Bernard Palissy. — Dessin d'une fontaine : au fond d'une niche cintrée, flanquée de deux pilastres aux chapiteaux décorés de guirlandes de fruits, soutenues, entre les deux, au sommet de la niche, par un aigle aux ailes déployées, se voit dans des rocailles une figure debout, et près d'elle deux enfants assis tenant des oiseaux ; l'eau, s'échappant des fissures de la rocaille, tombe dans une première vasque aux marbres divers, et de là dans un second bassin polygone. Ce dessin, dont les ornements de frise et de caissons sont très déliés et très habiles, est colorié d'aquarelle et me paraîtrait un projet de ces grottes émaillées, comme Palissy en avait exécuté une à Meudon, et où il excellait à harmoniser les ornements, les couleurs et les rustiques figurines.

Cependant les Flamands ont appris, par les faveurs accordées aux De Hoëy, aux Porbus et à Ambroise Dubois, le chemin de Fontainebleau qu'ils n'oublieront plus de longtemps, et nous sommes riche en Ambroise Dubois. Notre plus important est le grand dessin des jeux d'enfants : les chevaux de bois, *equitare in arundine longa;* figures demi-nature ; carton à la pierre noire et piqué, pour l'un des compartiments du plafond de la salle de Théogène et Chariclée à Fontainebleau, où Dubois l'a exécuté en peinture de même grandeur, et où nous le voyons encore. — Cérémonie en l'honneur de Diane : des cavaliers et des jeunes filles précèdent le char de la déesse qui est suivi par des sacrificateurs ; cette procession tourne à l'entour d'un autel situé au milieu d'une place entourée de palais et de temples ; au premier plan, à gauche, un groupe de guerriers ; « sujet de Théogène et Chariclée, exécuté à Fontainebleau ». Au pinceau et au bistre, rehaussé de blanc. (Vente Clément-Destailleur.) — Une jeune femme demi-nue enlevée par un groupe de guerriers ; deux autres guerriers, l'épée à la main, semblent les poursuivre. A la pierre noire et à la plume, lavé d'encre de Chine. — Mort de saint Jean-Baptiste ; le saint agenouillé vient d'être décapité, son sang ruisselle, sa tête est à terre, le bourreau remet l'épée au fourreau ; onze personnages divers assistent debout à cette scène. A la plume et à la pierre noire ; au verso, les mots *Dubois grand père,* tracés sans doute par quelque contemporain des deux générations de

peintres qui, à Fontainebleau, avaient succédé à Ambroise, donnent un certain crédit à ce dessin dont les mouvements seraient un peu plus amples et plus tranquilles que ceux ordinaires du peintre d'Henri IV.

Guillaume Dumée. — Scène tirée d'un roman grec (est-ce l'éternel *Théogène et Chariclée ?*) Une jeune femme dont une suivante soutient la robe, monte, à droite, les degrés d'un autel, sur lequel brûle le feu d'un sacrifice; à gauche, près de cet autel, qui est celui de Vénus dont on voit en haut l'image, se tient debout une femme dont la main s'étend vers les flammes de l'autel; au premier plan, à gauche, deux sacrificateus conduisant un taureau; au fond, près des colonnes d'un temple, une multitude d'assistants. A la plume, lavé de bistre, rehaussé de blanc. N'avons-nous pas vu quelque chose d'analogue à cette composition parmi nos anciens tableaux français du Louvre ? Dumée a tracé sa signature paraphée au verso de notre dessin. — D'un faire plus personnel et plus marqué, sous des formes élégantes et faciles, un autre dessin, à la plume et au pinceau, lavé de bistre et rehaussé de blanc; il est également signé de Dumée : deux jeunes amants s'avancent vers la gauche; ils sont suivis, à droite, par un groupe d'hommes, de femmes et de guerriers; au second plan, au milieu, on apprête un bûcher. Sujet tiré de quelque roman ou poëme en faveur parmi les beaux esprits de la cour de Fontainebleau. Felibien, qui a noté avec soin la part des peintres travaillant alors « tantôt au Louvre, tantôt aux Thuilleries, tantôt à Saint Germain, et tantôt à Fontainebleau », raconte que « Gabriel Honnet fit trois tableaux pour être posés au Louvre dans le grand cabinet de la Reine, où étaient représentés trois sujets tirés de la *Jérusalem* du Tasse ». Bunel et Dubois en firent chacun deux du même sujet. « Dumée en fit trois. Dans la troisième, on voit ces deux amans (Olinde et Sophronie) qu'on délivre du supplice (du bûcher) ». Je crois bien que voilà le sujet de notre gracieux dessin.

Antoine Caron, le peintre de la reine Catherine de Médicis. — La Salutation Angélique : au premier plan, à droite, la Vierge assise et les mains jointes; à gauche, descend du ciel un grand ange qui lui parle en semblant compter sur ses doigts ; au fond, colonnade conduisant à une terrasse et à un jardin. A la pierre noire, lavé de bistre, rehaussé de blanc. — Midas, le Satyre et les

Nymphes; dessin à la plume lavé de bistre, gravé à la page 183 de la grande édition des *Images de Philostrate.* « Le satire dort, parlons bas, de peur qu'il ne se resveille. Midas, par le moyen du vin, l'a pris en Phrygie, autour de ces montagnes que vous voyez ; ayant meslé de cette liqueur dans une fontaine, où il gist estendu à la renverse, regorgeant le vin durant son sommeil... Des nymphes dansent cependant et le brocardent de ce qu'il est ainsi endormy. Que tu es douillet, ô Midas... car le voilà, une thyrse au poing, vestu d'une longue robe de toile d'or, et d'autre part de grandes oreilles sous les quelles il fait les doux yeux aggravez de sommeil... » — Le triomphe de Mars : Il est assis sur son char au sommet d'un amas de faisceaux de lances et d'armes ; il est précédé par la Fureur et la Cruauté, escorté par la Colère et l'Envie, et suivi par des prisonniers. A la plume et lavé d'encre. (Vente J. Gigoux, janvier 1873 ; il y figurait à tort sous le nom de J. Cousin.) Ce dessin est peut-être un projet de tapisserie ; Caron en composa souvent par ordre de Catherine.

Toussaint Dubreuil, le peintre d'Henri III et d'Henri IV, l'élève de Freminet le père, et dont on confondait en son temps les dessins avec ceux de Michel-Ange, est brillamment représenté chez nous : d'abord par l'exquis petit dessin de l'une des faces de la masse d'armes du Saint-Esprit, dont nous parlerons ailleurs ; — puis, par le projet de décoration d'autel que l'on a vu en 1880, à l'exposition du musée des Arts décoratifs : le tableau, derrière le tabernacle, représente le Christ sortant du tombeau ; dans les niches, à droite et à gauche, des statues de femmes ; dans la partie supérieure de la décoration de forme cintrée, la Salutation Angélique, entre deux groupes de figures de Vertus ; au centre de l'entablement, un grand écusson rond sur lequel se lit l'inscription *Angelus Domini,* flanqué de deux anges et timbré de la couronne royale fleurdelisée ; sur la frise qui sépare le tableau d'autel de cet écusson, des fleurs de lis et les chiffres de Marie de Médicis et d'Henri IV. A la pierre noire, lavé d'aquarelle. (Collection Kaïeman.)

Jacob Bunel. — Une Sainte-Famille : la Vierge tient l'Enfant Jésus debout sur ses genoux ; à gauche, sainte Élisabeth, assise sur un berceau, soutient le petit saint Jean, qui prie, les mains jointes, agenouillé devant Jésus ; au second plan, à droite, un ange debout porte dans ses bras les instruments de la Passion ; un autre, à

gauche, assis sur des nuages, tient la palme et la couronne. A la plume, lavé de bistre. (Vente Destailleur-Clément.)

Étienne Dupérac, qui peignait à Fontainebleau la salle des Bains et travaillait comme architecte du Roi aux Tuileries et à Saint-Germain-en-Laye. — Guirlande d'enfants : « A la Trinité à Rome, sont ses enfans à un tableaux de painture faict de la main de Daniel de Voltère exsellant peintre et grand amy à Micael-Ange » ; au bas de la page : « Ce livre appartient à Charles Barbonnois » ; au verso, satyre portant deux vases et homme assis sur un chapiteau : « Au Palais du Pape à Rome » ; à la gauche du dessin : « Qui a de soy parfaite congnoissance c'est l'homme de grand sapiance car il say ce qu'il doit savoir. » Le Louvre possède un dessin de la même suite d'études ; on y lit à la fin d'une inscription la date de 1566. Nous croyons reconnaître, dans ces dessins, quelques-unes des études que recueillit Dupérac pendant ce long voyage d'Italie, d'où sont datées, de 1565 à 1578, ses nombreuses eaux-fortes décrites par M. Robert Dumesnil. Dessin en travers, à la plume.

Martin Freminet. — Le prophète Jérémie, assis la jambe droite croisée sur la gauche, et la tête appuyée sur la main gauche, qui retient la longue barbe ; ses yeux regardent fixement de face avec une mélancolie amère. C'est l'une des figures de prophètes peintes par Freminet dans la Chapelle de Fontainebleau. (V. Dargenville.) Dessin en hauteur, à la plume : il est signé *Martinus Freminetus fecit ;* à droite, sur une table de pierre posée près de lui, l'inscription suivante : *Vide domine afflictionem nostram quia erectus est inimicus ;* sur la plinthe, où pose le pied gauche, les mots : *Hieremiæ-Prophetæ* sont séparés par le haut d'un écusson armorié, dont on ne peut décrire les pièces, la partie basse étant coupée avec la moitié du cartel. Ce très beau dessin, d'une vigueur extrême, et d'une tournure violente, dans son expression et le caractère de ses formes, vise absolument à la manière des plus terribles prophètes de la Chapelle Sixtine. C'est un pastiche tout Michel-Angelesque, tracé très patiemment et très puissamment avec une sorte de plume de fer. — On ne niera pas qu'il n'y ait une forte parenté entre ce *Jérémie* et l'*Apollon vainqueur du Serpent Python ;* c'est bien la même plume, en quête de style florentin, de force nerveuse et de modelé anatomique, mais plus maladroitement conduite, et qui ne prend pas les sujets par le côté de la grâce ; mais c'était là le caractère du

talent de l'homme, et c'est pourquoi cet Apollon avait été jadis attribué au Rosso, autre dessinateur un peu sauvage. — J'attribuais jadis à T. Dubreuil, mais sans grande probabilité, un saint Sébastien lié à un arbre dans un paysage et percé de flèches, figure d'un modelé gras et patiemment cherché, à la pierre noire. Bien qu'il n'y ait quasi rien là de commun avec la manière fière et de parti pris tout florentin qu'il rapporta d'Italie, ne serait-ce pas l'étude du saint Sébastien que Martin Freminet avait peint pour l'église Saint-Josse, avant son départ pour Rome, quand il travaillait sous la direction de son père qui lui-même avait été le maître de T. Du Breuil? Felibien raconte que Martin Freminet « était de Paris et avait été élevé chez son père qui était un peintre assez médiocre et qui peignait des canevas pour travailler de tapisserie. C'était dans le même temps que Dubreuil étudiait aussi sous Freminet le père qui était en estime d'honnête homme. » Ces mots de « canevas de tapisserie » me font penser à un très grand dessin « projet de tapisserie, école de Fontainebleau, époque d'Henri IV », que j'avais prêté en 1880, à l'exposition de dessins d'ornement pour le musée des Arts décoratifs (n° 404) et dont voici la description d'après le catalogue de cette exposition : « Divers personnages, vêtus à l'antique, autour d'un autel décoré de fleurs de lys, au-dessus duquel l'un d'eux, le plus jeune, agite un encensoir, pendant que les autres se bouchent le nez. A gauche, une grande femme, sans doute une prêtresse, brandit un instrument inconnu. Cette composition, dessinée autrefois à la pierre noire, n'est plus guère visible aujourd'hui que par le travail très habile de la piqûre à l'aiguille. Elle est entourée d'une très large bordure, coloriée à l'aquarelle, d'ornements combinés d'instruments, de figures, de fruits, de cartouches à sujets et à devises. Deux petits génies de chaque côté soutiennent une couronne de baron. A la pierre noire, à l'aquarelle et mis au carreau. Haut. $0^{m}940$, l. $0^{m}760$ ». — Destiné peut-être aux Montmorency d'Écouen. Une ancienne note italienne intitulait ce dessin : Le *Sacrifice d'Alexandre*. Serions-nous là en face d'un de ces canevas pour tapisserie qui avaient accrédité le nom de Freminet le père? La date probable n'y contredirait pas.

Quels délicats et sûrs dessinateurs que ces jolis petits maîtres de la fin de notre XVIe siècle! Voilà sur la même monture, deux Rabel, le nom est indiqué en leur temps, comme une signature,

au bas de chacun d'eux : 1° Saint Mathieu, debout et tenant son encrier de la main droite, sa plume de la main gauche, va écrire dans le livre que supporte sur ses épaules un enfant debout en avant de lui ; — 2° Saint Luc, debout et la tête tournée vers son bœuf, agenouillé à droite près de lui ; il écrit son évangile dans le livre que supporte, en se retournant, un enfant debout à gauche. A la plume, lavé de bistre. — C'est d'une plume d'une finesse toute pareille et d'une science égale dans la conduite des petites figures qu'est dessiné le sujet suivant : sous le portique d'un temple, dont on voit au fond le sanctuaire ouvert, trois femmes secourent une vieille malade ; l'une, à droite, lui tâte le pouls ; l'autre soulève l'oreiller qui soutient sa tête ; la troisième arrange la couverture qui va l'envelopper : Hippocrate apparaît au fond. Frontispice pour une édition des *Œuvres d'Hippocrate*, dont le nom est tracé à la pointe sur la tablette que soutiennent en haut du portique deux petits génies ailés. A la plume, lavé de bistre.

Où le général Andréossy avait-il rencontré ce dessin allégorique qui porte au crayon le nom de *Gilles Guinet ?* Était-ce en Autriche, en Allemagne ou en France ? Ce nom ne se trouve point dans les dictionnaires d'artistes, et le dessin semble appartenir à la fin du XVIe siècle ou aux premières années du XVIIe : il représente un vieux docteur tenant des tablettes posées sur son genou droit, et assis sur une ancre ; il semble repousser une femme, derrière laquelle une Parque ou la Vieillesse creuse, à l'extrémité de l'ancre, un trou avec une pelle. A la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc, sur papier gris. L'auteur de ce dessin ne serait-il point un fils ou descendant du Claude Guinet ou Guynet, de Lyon, peintre et verrier, que M. Natalis Rondot cite comme l'un des signataires des statuts des peintres, sculpteurs et verriers de Lyon ? Ce Claude Guinet travaillait de 1493 à 1512, année de sa mort.

Quel est cet autre qui, vers le même temps, dessine assez adroitement lui aussi, d'une plume un peu flamande, et signe *R.* ou *B. Duval*, une jeune femme drapée, debout sur des nuages, et tenant dans ses bras un enfant qu'elle allaite, pendant qu'un autre cherche à l'embrasser par dessus l'épaule, et qu'un troisième la caresse en s'appuyant contre sa jambe droite ? Cela ressemble fort à une Charité ; cependant une plume contemporaine a écrit au bas ce singulier mot : *la moer ;* a-t-on voulu dire *l'amour ?*

Il nous restait à tous en mémoire le vers de l'abbé de Marolles, à propos de « quelques sculpteurs » :

Et Christophe Cochet, disciple de Biard.

Encore pouvait-on, sans sortir de Paris et rien qu'à voir le jubé de Saint-Étienne-du-Mont, retrouver de la sculpture et de l'architecture de Biard; mais où rencontrer du Christophe Cochet?

On se demande cependant comment le général Andréossy avait pu joindre là-bas, à Vienne en Autriche, à sa fameuse collection d'Albert Durer et de Rembrandt qui, prétend-on d'ailleurs, s'était composée à peu de frais, le superbe dessin à grande manière qui fait aujourd'hui notre orgueil? Un portrait de femme, tournée vers la gauche, vue de profil, en costume de l'époque, et plutôt italien et vénitien; elle tient un chat sur ses genoux. A la pierre noire et au pastel, sur papier bleuâtre, avec inscription du temps : *Pierre Biart françois.* On sait que Biard qui, selon l'excellente mode d'alors, était à la fois l'homme de tous les arts, peinture, architecture, sculpture et gravure, était allé en Italie étudier la sculpture d'après les prodigieux modèles laissés par Michel-Ange, et s'il fut le maître de Christophe Cochet, ce fut surtout, j'imagine, pour l'avoir, en le faisant recommander au roi, acheminé vers cette même Italie, et lui avoir appris à en digérer les merveilles, et à s'en assimiler les élégances, que lui-même apparentait si naturellement avec le goût français. En tout cas, le dessin de Cochet, ci-dessous décrit, qui nous est provenu de la vente Flury-Hérard, c'est-à-dire de la collection Ch. Giraud, prouve par son inscription, que si le portrait de femme de Biard avait été exécuté en Italie par un Français, c'est en Italie aussi, c'est à Rome que son « disciple » concevait et traçait l'œuvre qui nous reste de lui : Projet d'une fontaine à trois arceaux surmontés des armes pontificales et d'un fronton couronné par deux aigles et par une figure assise tenant une Victoire; dans la partie inférieure, au-dessous de la balustrade, par dessus laquelle regardent trois personnages, des dragons et autres monstres vomissent l'eau dans un vaste bassin. A la plume, lavé de bistre; le dessin est signé au bas de l'architecture : *Christofano Cochet — fracese int et fecit.* Les renseignements n'abondent pas sur cet habile homme. On ne sait même pas au juste la date de sa mort. J'avais cru que l'on pouvait

présumer cette date par une lettre de Simon Vouet à Cassiano del Pozzo, écrite de Gênes, le 4 septembre 1621 (*Lettere pittoriche* de Bottari, 1757, tome 1er, pages 243-244) : « MM. Doria me voyant fort attristé par la nouvelle de la maladie de Monsieur Cochet, que je croyais déjà mort, parce que mon frère m'écrivait par le dernier ordinaire, qu'il n'y avait plus que peu d'espoir et qu'il était abandonné par les médecins, m'ont conduit à Saint-Pierre d'Arena, dans un très bel endroit où ils vont en villégiature, et là, m'ont prié de faire leur portrait... » Dans la « liste des artistes et artisans employés à l'embellissement et à l'entretien des châteaux royaux.... de 1605 à 1656, avec la mention de leurs gages », (*Nouvelles archives de l'art français,* 1872, p. 16), notre ami J.-J. Guiffrey nous fait apparaître « Cristofle Cochet, sculpteur que Sa Maté a retenu pour la servir en sculpture à cause de son excellence et sur l'assurance qui a esté donnée à Sad. Maté qu'il est des plus rares de son art, pour son entretenement à Rome où il est à present estudiant. — 450 livres. 1618. — *Bât. Roy.* » C'est certainement à Rome, vers cette date de 1618 que S. Vouet avait lié avec Christophe Cochet, cette tendre amitié qui le rend tellement sensible à la nouvelle de sa maladie et de sa mort semblant inévitable ; mais en 1621, le sculpteur architecte était rentré à Paris, puisque cette mauvaise nouvelle lui vient de Paris par Aubin Vouet, frère de Simon, lequel Aubin ne fit point le voyage par delà les monts. Il paraît pourtant que Cochet en réchappa, — comme il advint plus tard à Snelles pour Poussin, les médecins dans ce temps-là qui était quasiment celui de Molière, abandonnant, Dieu merci, un peu légèrement leurs malades ; — car Jal, en son *Dictionnaire*, nous le retrouve dans dix articles des Comptes des Bâtiments de la Reine Marie de Médicis, pour l'année 1630. « Le premier de ces articles est ainsi conçu : « à Claude Cochet, sculpteur ordre du « Roy, la somme de 2000 l. pour les ouvrages faits par le d « Cochet au palais de la dite Royne pendant les mois de janvier « et février de l'année 1630. » Les neuf autres articles concernent le payement de neuf mille livres fait à Cochet pendant la même année et déclarent que cette époque se rapporte aux travaux « de la grande galerie du palais du Luxembourg ». Je ne m'inquiète point autrement du prénom de Christophe transformé en celui de Claude. Il s'agit à n'en pas douter du même artiste sculpteur, décorateur et ornemaniste, et Marolles et Cochet lui-même dans

la signature de notre dessin, méritent plus de foi que le commis des registres de la Reine mère. Et puis, et puis plus rien autre ne nous revient, ni par Jal ni par ailleurs touchant les ouvrages et la vie du disciple de Biard.

De Cochin l'ancien, l'Éducation du Dauphin : le Roi assis à gauche près d'une table où sont posés des livres et une sphère, donne lui-même la leçon à un enfant couronné comme lui ; à droite sont assis à la même table deux anges jouant des instruments ; à cette scène assistent, tous debout, dans une galerie magnifique, les courtisans et les gardes du Roi. Délicieux petit dessin d'une finesse extrême, à la plume, lavé d'encre.

Une quinzaine de feuilles d'études de Gabriel Leduc, sentant encore, dans les figures, leur goût de dessin des premières années du siècle, d'après les « édifices de la ville de Rome et autres lieux d'Italie, désignés et mesurés au pied du roy, ès années 1647 et 1648, par Gabriel Leduc, architecte parisien. » On sait que ce Gabriel Leduc fut chargé plus tard de la conduite des travaux du Val-d-eGrâce après Mansart, Lemercier et Lemuet. (V. le livre de Ruprich-Robert sur le Val-de-Grâce).

Avril ; j'ai beau chercher le nom parmi ceux des artistes français de la première moitié du XVII[e] siècle ; je ne le trouve porté, avec vraisemblance comme date, que par cet orfèvre de la ville d'Eu en Normandie, qui signa : 1637, *P. Jacque Avril F.*, la curieuse petite Vierge votive, statuette en argent, que M. Em. Delignières a soigneusement décrite dans sa notice lue à la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements en avril 1893. J'avoüe qu'en bon Normand, il me serait profondément agréable de pouvoir attribuer à l'auteur de la Vierge du vœu, commandée en 1636 à l'occasion de la terrible peste d'alors, par le maire de la ville d'Eu, Mathieu Bonnet, notre dessin de la Bacchanale, où se trouve inscrit le même nom d'Avril. Et le fait après tout n'aurait rien d'impossible, quand on songe que cette petite ville était, à cette heure-là même, une manière de minuscule foyer d'art, car deux des plus renommés sculpteurs de notre école française venaient d'y naître, François et Michel Anguier, d'un père, habile menuisier-sculpteur, qui avait certainement été leur premier maître. Bien mieux, en cette année 1637, où un orfèvre du cru produisait un groupe d'argent ciselé, Michel Anguier, né en 1612, « avait fait déjà, dit Caylus, quelques ouvrages pour l'autel de la congrégation des Jésuites de la même

ville d'Eu, lorsqu'il vint à Paris, et il n'était alors âgé que de quinze ans. » — Ou faudrait-il, en désespoir de cause, reconnaître dans cet *Auril,* dessinateur de notre Bacchanale, l'un des artistes recevant le traitement du Roi : *Augustin Avry* (1648-1652), 30 livres ; *Augustin Aurry* (1674-1677), 60 livres, comme graveur de cachets ? (*Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, p. 66.)

Simon de la Haye, dont j'ai là deux dessins qui se souviennent encore de notre meilleure Renaissance de Fontainebleau par la fermeté et la finesse de leur modelé et aussi par leur maniérisme florentin, Simon de la Haye est mentionné, au milieu du XVIIe siècle, dans la liste des peintres du Roi qu'il entretenait de 1644 à 1652, aux gages de 30 livres par an. (V. Archives de l'art français, documents, t. V, p. 195, et Nouvelles archives de l'art français, 1872, p. 62.) — Sur chacun de nos dessins, est écrit le le nom : *Simon p. Delahaye.* Le plus primaticien des deux est celui à la pierre noire rehaussé de blanc, qui représente un jeune berger nu et vu de dos, se penchant vers un enfant endormi sur un tertre au bord d'un chemin. L'autre au pinceau et lavé représente Rome ou Minerve assise (femme casquée), et tenant une statuette de la Victoire ; près d'elle Romulus et Rémus avec la louve. Ce Simon de La Haye avec ce faire si serré et à la mode d'un autre âge est là pour prouver combien fut persistante en France l'influence de Michel-Ange, quand on songe qu'en 1652, le même roi Louis XIII qui pensionnait de La Haye parmi ses peintres, avait depuis vingt ans Simon Vouet pour premier peintre et que Nicolas Poussin était venu à Paris bouleverser de fond en comble le monde des artistes et des courtisans par des œuvres et des principes absolument nouveaux, et que depuis deux ans déjà il était retourné à Rome.

Un dessin à la plume, lavé largement de bistre au pinceau et rehaussé de blanc, représente le roi David, assis sur la terrasse de son palais et chantant ses psaumes en s'accompagnant de la harpe. Il est signé : *Leuesque inu^t.* et rappelle la tournure des Prophètes de Freminet. Il est plus que vraisemblable par son exécution que l'auteur de ce dessin fut le Laurent Lévêque, l'un des peintres de la maison du Roi, de 1644 à 1648, aux gages de 30 livres par an (*Nouvelles archives de l'art français,* 1872, p. 63), et qui se trouve par hasard mêlé, par les chicanes tracassières que lui intentèrent les membres de la communauté des maîtres-peintres, aux origines

de l'Académie royale de peinture et sculpture. Tous les historiens de cette Académie ont parlé de cette aventure : « Deux peintres brevetés, rappelle sommairement notre ami Jouin dans son *Charles Le Brun*, les sieurs Lévêque et Bellot, sont attaqués par les jurés, qui procèdent brutalement à la saisie de leurs ouvrages. Ceux-ci se rendent au Châtelet, et forts du droit que leur assurent leurs brevets, obtiennent un jugement déclarant non valables les saisies dont ils ont souffert. Appel des jurés devant le parlement. Et, afin d'imposer à la cour, la jurande abandonne volontiers la cause des deux peintres qu'elle a lésés pour atteindre plus haut. Une fois de plus ce sont les brévetaires que l'on vise et la requête des gens de métier conclut à l'obtention d'un « arrêt en règlement sur le fait de ces privilégiés ». Mais la date de cette affaire, malgré le caractère arriéré du dessin de Levesque, montre que nous sommes entrés, et au-delà, dans la pleine époque de Simon Vouet, dans celle où florissaient déjà ses élèves, créateurs de l'Académie royale.

(A suivre).

PH. DE CHENNEVIÈRES.





COMMÉMORATION

A la mémoire de Marie Bashkirtseff,

... blanche et pure statue,
Se dressant, radieuse, au fond du souvenir.

André Theuriet.

*UNDI prochain, 31 octobre, à dix heures du matin,* — dirent les journaux de 1887, — *une messe sera célébrée à l'Église Russe de la rue Daru, pour l'anniversaire de la mort de Mlle Marie Bashkirtseff.*

Et spontanément, dans ce coin exotique du Paris trop vaste pour ne pas être oublieux, s'étaient donné rendez-vous amis et compatriotes, écrivains et peintres, artistes et gens du monde, qui savent l'art du souvenir, qui ont transformé en un culte enthousiaste pour l'artiste morte la respectueuse sympathie qu'ils portaient à la jeune fille vivante.

Tandis qu'à l'intérieur du temple, en un mystique demi-jour, les fronts s'inclinaient, attristés et recueillis, et que plus d'une larme brillait au bord des paupières, — dehors la matinée d'automne resplendissait. Le paysage parisien, fait à souhait pour le plaisir des yeux d'un peintre, rappelait les sites foulés par l'Olympio du Poète : octobre s'évanouissait en une largeur d'idylle. Ces fins d'octobre sont parfois splendides : on dirait un avril de pourpre ; quelques derniers feuillages harmonieux étincellent comme des raisins mûrs, attendant la main-mise d'un invisible Corot. Et le décor de certaines dates capitales persiste dans l'être : l'idéal, c'est le réel vécu par le cœur; je me souviens des moindres nuances de cette matinée-là. Dans l'air, presque tiède, d'un fin bleu de lumière, semblait voluptueusement flotter comme une

splendeur de ce Midi qu'avec son instinct génial, Marie Bashkirtseff aimait d'amour; et les flèches d'or, frisant les angles des toitures et les spirales des branches nues, faisaient un astre incandescent du plein-cintre de la façade byzantine. Ce n'est point sans doute par ironie, comme on le répète, que la Nature, en ces matins de deuil, se plaît à fondre les plus vivantes couleurs de sa palette éternelle (du moins, je voudrais le croire), et la plus douce philosophie, la plus consolante, sinon la plus scientifique, est celle qui associerait l'univers à chacun des actes du drame humain. De belles ombres constellées d'ondoyant soleil : existe-t-il, pour une âme peintre, une plus éloquente oraison funèbre?

31 octobre 1887! Trois ans auparavant, Marie Bashkirtseff, terrassée par le mal, rendait l'esprit. Ce matin-là, un vendredi de 1884, s'était levé pluvieux et humide, plein de germes de mort, plus pâle qu'un suaire. Une âme éblouissante allait sombrer dans la brume. Un beau songe agonisait. Et, si l'approche de l'heure suprême fait succéder de rapides visions dans la conscience prête à défaillir, avec quelle âcre angoisse cette passionnée d'art dut concentrer tout son reste de forces pour revoir au loin, très loin, dans le passé, ses inspirations précoces, ses progrès extraordinaires, si riches en promesses, ses grands voyages, ses promenades enfiévrées au Louvre, ses ardeurs et ses doutes, ses prières et ses rires, ses lectures multiples, d'Homère à Zola; pour relire d'idée les lignes notées solennellement à la fin de 1883 : « Il est deux heures, c'est la nouvelle année; à minuit juste, au théâtre, et montre en main, j'ai fait un souhait en un seul mot; un mot qui est beau, sonore, magnifique, enivrant, écrit ou prononcé : LA GLOIRE! » — pour se chanter intérieurement, une dernière fois, le grand duo d'amour avec le Beau, qui remplit la brièveté de son existence, duo trop tôt traversé, défiguré par les premières dissonances du mal implacable; et peut-être, au moment où la vie suffoque, pour apercevoir, splendide, cette journée de la distribution des récompenses où la jeune mondaine débutait dans la renommée parmi les bravos et les sourires...[1] Et tout cela éteint en une seconde, à jamais éteint!

O soleils descendus derrière l'horizon...

[1] A la suite du Salon de 1883 où *Jean et Jacques* et une *Parisienne* obtinrent une mention honorable.

Dans notre milieu d'illusions, d'apparences et de chimères, l'esprit de l'artiste est tout entier attaché à une pensée unique : rester. Ce futur entrevu est pour lui la réalité. Hors de là, rien ; ou peu de chose : des fantômes que son désir ne daigne plus poursuivre... Lui et son œuvre : voilà le monde ; tels Tristan et Yseult, vivant de leur passion, qui voudraient supprimer jusqu'à la particule inoffensive séparant leurs noms, l'œuvre et l'artiste existent deux en un seul être et n'ont qu'un souffle. Rester : premier mot qui ouvre les mémoires posthumes de Marie Bashkirtseff, l'artiste-née ; note fondamentale de la symphonie où se déroulent les années remplies et chantantes... Mais aussi, quelle tristesse, quand le génie créateur succombe avant d'avoir parfait la création commencée ! Quoi de plus poignant, que ces aubes soudainement embrumées ?

Destins tronqués, matins noyés dans les ténèbres !

Alors surtout, la mort, tôt apparaissant, devient l'énigme qui confond. De là, ce cri déchirant, digne de Pascal : « La voilà donc la fin de toutes nos misères ! Tant d'aspirations, tant de désirs, de projets, tant de... pour mourir à vingt-quatre ans au seuil de tout ! (*Samedi 30 août 1884.*) » C'est comme l'aveugle nécessité tragique frappant l'un des amants avant l'autre, Tristan expirant sans avoir revu Yseult, Roméo foudroyé sans avoir revu Juliette...

Depuis le 31 octobre 1884, le nom de Marie Bashkirtseff a dominé l'oubli, « l'oubli, l'onde où tout se noie, la mer sombre où l'on jette sa joie » : pour elle a commencé une sorte de célébrité touchante, douloureuse, puisqu'elle n'en jouira point ! Et l'antique légèreté des ombres sourit sur un blanc mausolée du cimetière de Passy. — Tout d'abord, la piété d'une excellente mère a voulu donner au nom de la Morte adorée cette longévité toujours jeune qu'avec les ans l'art seul lui aurait conquise : un « prix Marie Bashkirtseff » annuel fut fondé dès le Salon de 1885 ; l'*Enfant malade*, d'un débutant, Eugène Carrière, remporta le prix, j'allais dire le talisman. A cette même exposition, dans une des salles blafardes sous le velum monochrome où elle était apparue naguère à nos yeux ravis d'adolescent timide, dans l'aristocratique orgueil de ses vingt ans, de sa grâce d'initiée, de son teint d'ivoire et de ses beaux cheveux, deux toiles étaient admises aux honneurs de la cymaise, très commentées, très entourées : *Avril* (le tableau

fait d'après nature l'année précédente dans le vieux verger de Sèvres, « les effluves du printemps qui font rêver la femme ») et le *Portrait de l'auteur;* plus loin, un *pastel* exquis, d'une touche aussi consciencieuse que spirituelle, acheté par l'État et destiné au Luxembourg. Mais, entre tous, depuis ces lourdes après-midi de juin 1885, le *Portrait posthume* nous hante : et combien d'indifférents sont passés devant le cadre noir sans souffrir délicieusement de son double attrait ! L'art et la mort : un beau symbole, quand ils s'incarnent dans une telle nature, profonde et vive. Nous la revoyons toujours ainsi, telle qu'elle s'est peinte, la palette au pouce, — réelle et fine, — dans la demi-teinte amicale de l'atelier rembranesque ; telle que l'évoque simplement le délicieux portraitiste qui s'appelle Anatole France : « Petite fille d'un des défenseurs de Sébastopol, le général Paul Grégorievitch Bashkirtseff, elle se vantait d'avoir, par sa mère, du vieux sang tartare dans les veines. Elle avait le teint blanc, les cheveux d'un roux magnifique, les pommettes saillantes, le nez court, un regard profond et des lèvres enfantines. Elle était petite et parfaitement bien faite. C'est pour cela sans doute qu'elle aimait beaucoup à regarder les statues... Ses mains, fines et très blanches, n'étaient pas d'un dessin très pur ; mais un peintre a dit que c'était une beauté que la façon dont elles se posaient sur les choses. Marie Bashkirtseff en avait le culte. Elle se savait jolie ; pourtant elle se décrit assez peu dans son journal intime. J'ai noté seulement, à la date du 17 juillet 1874 [1], ce portrait, fort joliment arrangé : « Mes cheveux, « noués à la Psyché, sont plus roux que jamais. Robe de laine de « ce blanc particulier, seyant et gracieux ; un fichu de dentelle « autour du cou. J'ai l'air d'un de ces portraits du premier empire; « pour compléter le tableau, il me faudrait être sous un arbre et « tenir un livre à la main. » Et elle ajoute qu'elle aime la solitude devant une glace. Elle était plus vaine de sa voix que de sa beauté. Cette voix s'étendait à trois octaves moins deux notes. Un des premiers rêves de Marie Bashkirtseff fut de devenir une grande cantatrice... Qui ne prendrait en pitié et en grâce cette pauvre enfant dont le malheur fut de n'avoir pas eu d'enfance ?... Elle ne connut jamais l'ineffable douceur d'être humble et petite. A quinze ans, elle eut des ailes sans le souvenir du nid. Ce qui lui manqua

[1] Née à Poltawa le 11 novembre 1860, Mlle Bashkirtseff avait alors quatorze ans.

toujours, c'est « l'allégresse naïve et la simplicité [1]. » Et, au Salon, c'était une exquise souffrance de pressentir sur les traits de la mondaine devenue artiste par un effort de volonté superbe, le charme tout spécialement subtil de son âme docte et hardie, austère comme un musée, badine comme une *five o'clock*, expansive dans ses contradictions conscientes. Telle physionomie parle comme telle page, ces lignes par exemple d'une *Préface :* « Maman alla chez un Juif qui disait la bonne aventure : — Tu as deux enfants, lui dit-il, le fils sera comme tout le monde, mais la fille sera une étoile... Un soir, au théâtre, un monsieur me dit en riant : — Montrez vos mains, mademoiselle... Oh ! à la façon dont elle est gantée, il n'y a pas à en douter, elle sera terriblement coquette. — J'en restai toute fière. » Riante et plaintive étoile ! La morte nous parlait encore ; son visage analysé par elle-même nous renseignait déjà.

Trois mois auparavant, au palais de l'Industrie [2], avait eu lieu une exposition posthume, très complète, qui manifestait autrement, mais non moins éloquemment, — par ses œuvres, — le charme puissant de ce regard de *peintre.* « L'exacte, l'absolue, la stricte vérité » : voilà ce que l'artiste s'était hâtée de conquérir, avec un pressentiment morose. La recherche de l'expression la fascinait. *Faire vrai,* consigne de l'époque, — chaque chose a son temps, — ce n'était pas seulement pour elle calquer jusqu'au trompe-l'œil les vulgaires apparences extérieures, mais en saisir, en exprimer le caractère qui les rend intéressantes pour l'œil du peintre ou pour les réflexions du sage. De là, cet *accent* qui prenait aux entrailles, comme dit Molière le contemplateur, depuis les nombreuses études d'atelier et les simples esquisses jusqu'aux œuvres plus définitives. L'admiratrice de Millet, de Bastien-Lepage, de Manet dans les éclairs heureux de ses naïves audaces, survivait là dans ses toiles favorites, *Jean et Jacques, Un Meeting*, un *Portrait* où le sourire est pris sur le vif comme une éclaircie par l'impressionniste, les *Trois Rires,* ouvrage d'une artiste née psychologue avant tout, plutôt qu'esthète, *Sous le parapluie,* la *Lecture,* des *Paysages :* le *Matin*, un *effet d'automne,* tristement pâle comme les pensées d'une jeunesse franche et gaie, sérieuse et profonde, opiniâtre et vive, exceptionnelle, qui sait qu'elle doit se hâter de vivre : le tout d'une observation péné-

[1] Anatole France, *Vie littéraire* (le *Temps* du dimanche 12 juin 1887 ; et tome I, pages 167-176).

[2] En février 1885, à l'exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs.

trante déjà très personnellement servie par un métier sûr. Si le *Meeting* était largement peint ce serait un chef-d'œuvre, disait elle-même l'ironiste, sans doute avec cette imperceptible physionomie moqueuse que nous rendit son *Portrait* de 1885.

Au Salon de 1887, à la sculpture, les traits de Marie Bashkirtseff ressuscitaient dans le joli buste posthume de Longepied, étincelant pour une élite à travers la cohue des bronzes et des marbres ; puis, enfin ! au mois de juin, le *Journal* parut.

Ce fut une révélation, ce portrait d'une âme s'étudiant sur le vif, au jour le jour, apportant la libre et minutieuse sincérité du peintre à saisir la ressemblance, un *moi* exquis se photographiant sans cesse, dans toutes ses attitudes et physionomies morales, avec de merveilleuses délicatesses d'écriture et d'analyse. Tout cela subtilement mais spontanément, sans aucune pose d'écrivain, sans aucun souci de l'art pour l'art. Rien qu'une pensée qui s'épanche. Ces deux volumes de 992 pages sont un chef-d'œuvre de psychologie à la fois savante et mondaine, instinctive et clairvoyante ; ils auraient retenu Stendhal.

Quelques fleurs, au hasard, du bouquet funèbre dont l'*Artiste* eut la primeur et qui ne se fanera point. Ces lignes, d'abord, comme elles profilent d'un trait juste la flamme gouailleuse et les doutes torturants du génie qui se sent naître, aussi enclin aux noires torpeurs qu'aux lumineux enthousiasmes : « Et il (Bastien-Lepage) m'a donné des conseils, avec une sévérité flatteuse. Du reste, il a dit que j'étais *merveilleusement* douée. Cela n'avait pas l'air d'une complaisance ; aussi j'ai eu un mouvement de joie si violent que j'étais sur le point de saisir le petit bonhomme par la tête et de l'embrasser... » Plus loin, dans l'atelier, au travail : « Tout change d'aspect alors, les petites misères ne tracassent presque plus ; on est au-dessus de cela, avec quelque chose de radieux dans son être... C'est petit à petit que les yeux s'ouvrent; avant, je ne voyais que le dessin et le sujet des tableaux ; à présent... ah ! à présent si je faisais comme je vois, j'aurais du talent. Je *vois* le paysage, je vois et j'aime le paysage, l'eau, l'*air*, la couleur, — la couleur !... » — « Je suis tout à l'art... je commence, d'ouvrière, à devenir artiste ; c'est une incubation de choses célestes qui me rendent un peu folle... » Et en même temps, presque aux mêmes dates : « Vouloir : mais, pour vouloir, il faut encore pouvoir. Et dire que, par moment, j'ai non-seulement foi dans mon

talent à venir, mais que je sens le feu sacré du génie ! O tristesse ! » — « J'ai une terrible maladie. *Je suis dégoûtée de moi.* Ce n'est pas la première fois que je me déteste, mais cela n'en est pas moins terrible. Détester une autre qu'on peut éviter, mais se détester soi-même : voilà un supplice. (*Lundi, 19 août 1878*). » — « Je déteste Paris !... Mon Dieu, faites que j'aille à Rome !... c'est impossible, sans doute : car ce serait être heureuse !... Si j'aimais un homme, je voudrais le conduire à Rome pour le lui dire en face du soleil se couchant derrière la divine coupole... » Ailleurs encore : « Si vous saviez quels tourments ! Je lutte contre la paresse et contre ce terrible *ce sera mauvais* qui m'empêche de rien faire. Et j'ai des remords cuisants pour chaque heure perdue... Et pourquoi ne fais-tu pas des croquis, et ceci, et cela ? »

« Ah ! jamais, jamais, jamais !! je n'ai touché le *fond* du désespoir comme aujourd'hui... Se dire : ce n'est ni les circonstances, ni ma famille, ni le monde, c'est *mon manque de talent...* O mon Dieu, faites que je me trompe et que la conscience de ma médiocrité ne soit qu'une injustice ! »

Prime-sautière, profonde et bien suggestive esquisse de tous les conflits intérieurs d'une vie d'artiste ! L'art, comme l'amour est un despote que son esclave idolâtre. Et, chez cette jeune fille, « ardente et merveilleuse artiste », — malgré la mort attendue, l'art vivait tout entier.

Il renaît par la magie d'un livre. Le tout, d'un décousu charmant : telle portraitiste, tel portrait. Dans le recul vaporeux du souvenir, ses phrases luisent comme ses yeux. A chaque page, se rencontrent la ligne décisive, l'évocation frappante, la flèche qui porte, le mot qui fait balle. Le lecteur aime le livre comme certaines conversations familièrement magistrales, dont la chaleur lui prête de l'esprit. Il faudrait citer les deux volumes : ce serait l'*In memoriam* le moins injuste. Oui, quel plus réel et plus pudique mystère qu'une vie d'artiste ? Œuvre d'âme, objet d'art elle-même, elle s'offre à nos imaginations sans ailes sous la forme d'une course harmonieuse vers le Beau. Sera-ce demain ?... Et l'éphémère devenir glisse comme un fleuve. Le Don Juan même des Poètes n'a jamais connu ces poignantes extases. « Suis-je coupable en désirant d'être grande ?... » s'écriait la jeune Moussia, sous l'azur de Nice. « J'aime, oui, car je ne veux pas donner un autre nom à ce que j'éprouve... Je reste encore assez résignée, tant que je ne pense

pas qu'on ne vit qu'une fois. Car, pensez seulement, *on ne vit qu'une fois* et cette vie est si courte. Quand je pense à cela, je deviens insensée et mon cerveau se bouleverse de désespoir... On ne vit qu'une fois, et je perds cette vie précieuse... » Certes, l'existence ne paraît trop longue que si le regard s'arrête à son néant. L'art ou le suicide : tel est le dilemme de l'artiste dans la vie. Et, pour son rêve, il voudrait égaler Mathusalem.

La fébrile Marie Bashkirtseff adore la vie et déjà, le mercredi 29 août 1883, épuisée par la toux malgré la chaleur, elle se voit couchée, toute blanche, un grand cierge allumé à côté d'elle... La mort l'a marquée : le sourd leitmotiv revient à chaque page ; mais, parfois, il se teinte d'une ironie plus douloureuse encore : « Tiens, ça m'amuse cette position de condamnée, ou à peu près. C'est une pose, une émotion ; je contiens un mystère, la mort m'a touchée du doigt ; il y a là un certain charme, c'est nouveau d'abord. Et pouvoir *pour tout de bon* parler de ma mort, c'est intéressant et, je le répète, ça m'amuse. C'est dommage que l'on ne puisse sans inconvénients avoir d'autre public que mon confesseur Julian. » Sa peur de mourir n'est faite que de son amour pour l'art. Sur l'amour, sur le mariage, sur les misères dorées du monde, elle risque le scepticisme le plus piquant. La *cristallisation* de Stendhal, ce rêve de perfection réalisé volontairement dans un être, la préoccupe ; mais elle ajoute, frivole : « L'amour ne peut pas m'absorber entièrement ; ce sera un accessoire, le couronnement de l'édifice, un superflu aimable. — Enfin, nous verrons bien. » Et aussitôt l'art reprend sa proie docile. On bâtirait un prestigieux livre, rien qu'en collectionnant ses adorations, ses boutades de critique d'art. Nos jeunes dogmatiques de 1894 diraient, sans doute, que son esthésie particulière ne peut s'élever jusqu'à l'esthétique. Elle reflète son temps. Son cerveau d'enthousiaste dilettante accueille sur la cymaise des songes toutes les écoles. Si ses préférences chaleureuses s'adressent à l'art vivant, à Millet, à Cazin, au « monstre de Damvillers » dont le talent et le succès la fascinent[1], elle n'oublie point que la Grèce est un « moment » qui ne se retrouvera plus. Elle note : « Nous n'avons d'original que le moyen-âge... nous, qui ? les chrétiens » ; et la fierté triste de Ruysdael lui va

[1] Bastien-Lepage, dont elle a subi l'influence artistique.

au cœur[1]. Elle avoue franchement que Raphaël lui semble « roué et faux ». Les Primitifs la hantent. Sans renier les musées, elle devine Manet : « C'est incohérent, enfantin et grandiose. » En dépit de la musique d'opéra, l'immortelle Ophélie, « pâle et blonde », « Ophélie, les fleurs et la mort... c'est beau ! » soupire-t-elle ; et plus loin, contraste : « La littérature me fera perdre la tête. Je lis Zola, entier. C'est un géant. Chers Français, c'en est encore un que vous faites semblant de méconnaître ! » Au sortir du Louvre, aperçoit-elle un vagabond affalé sur un banc nocturne, elle s'écrie : « Ça, c'est du Shakespeare ! » ce qui n'empêche pas son âme slave de savourer l'archaïsme harmonieux de l'antiquité : « Personne, il me semble, ne peut échapper à cette adoration des anciens... Ancun drame moderne, aucun roman, aucune comédie à sensation de Dumas ou de George Sand ne m'a laissé un souvenir aussi net et une impression aussi profonde, aussi naturelle que la description de la prise de Troie[2]. Il me semble avoir assisté à ces horreurs, avoir entendu les cris, vu l'incendie, été avec la famille de Priam, avec ces malheureux qui se cachaient derrière les autels de leurs dieux, où les lueurs sinistres du feu qui dévorait leur ville allaient les chercher et les livrer... Et qui peut se défendre d'un léger frisson en lisant l'apparition du fantôme de Créuse ? »

Marie Bashkirtseff est universelle : et elle va mourir.

Aussitôt paru, le *Journal*, dégusté d'abord par des esprits tels que MM. André Theuriet, François Coppée, Anatole France, Maurice Barrès, Saint-Marceaux, Tony Robert-Fleury (c'est vivre encore que de *rester* dans les mémoires généreuses) se répandit, pénétra dans les salons luxueux ou les bibliothèques érudites, fut lu et relu, admiré toujours, discuté parfois ; annoncé aux lecteurs du *Temps* par un lecteur d'âmes attique et qui pense ; étudié de près par les critiques des grands journaux et des grandes revues. Tout cela, n'est-ce pas pour l'artiste une sorte de « création continuée » qui corrige le destin et recule l'oubli ? Assurément, les *Trois rires, Jean et Jacques*[3], le *Meeting*[4], qui montrent la passion profonde de l'aristocratique jeune fille pour la joyeuse pauvreté des faubourgs,

[1] Selon M. Arsène Houssaye, il faudrait placer dans les sites de Ruysdael le décaméron des amours mélancoliques.

[2] Même sensation d'art chez le romantique Hector Berlioz.

[3] A l'Exp. Un. de 1889 (section russe), avec neuf autres toiles, un pastel et une statuette, bronze.

[4] Depuis 1885, au Luxembourg.

parmi les bambins éveillés et les gamines aux nattes blondes, sont des œuvres de premier ordre dans leur genre, d'un réalisme sincèrement vivant, poétique au fond, pensif et blême, jovial ou attendri. Mais le *Journal*, surtout, est un « portrait » charmeur; on y revient sans trêve. C'est la meilleure toile de Marie Bashkirtseff disparue avant le rêve réalisé. Et ces vibrations superbes : « *Mardi 11 mars 1884* : Il pleut. Ce n'est pas seulement cela... mais je vais mal... Tout ça est si injuste. Le ciel m'accable... Enfin, je suis encore en un âge où l'on trouve de l'ivresse même à mourir. Il me semble que personne n'aime autant *tout* que moi : arts, musique, peinture, livres, monde, robes, luxe, bruit, calme, rire, tristesse, mélancolie, blague, amour, froid, soleil; toutes les saisons, tous les états atmosphériques, les plaines calmes de la Russie et les montagnes autour de Naples; la neige en hiver, les pluies d'automne, le printemps et ses folies, les tranquilles journées d'été et les belles nuits avec des étoiles brillantes... j'adore et j'admire tout. Tout se présente à moi sous des aspects intéressants ou sublimes; je voudrais tout voir, tout avoir, tout embrasser, me confondre avec *tout* et mourir, puisqu'il le faut, dans deux ans ou dans trente ans; mourir avec extase pour expérimenter ce dernier mystère, cette fin de tout ou ce commencement divin. Cet amour universel n'est pas une sensation de poitrinaire; j'ai toujours été ainsi et je me souviens qu'il y a dix ans juste j'écrivais (1874), après avoir énuméré les charmes des saisons diverses : « En vain « je voudrais choisir, toutes la saisons sont belles, toute l'année, « toute la vie. » Il faut *tout!* Le *reste* ne suffit pas. Il faut la nature, devant elle tout est misérable. Enfin tout dans la vie me plaît, je trouve tout agréable et, tout en demandant le bonheur, je me trouve heureuse d'être misérable. Mon corps pleure et crie, mais quelque chose qui est au-dessus de moi se réjouit de vivre, quand même! »

« ... Ce n'est pas la lecture de la Bible qui peut faire croire. Ce n'est qu'un document historique où tout ce qui touche à Dieu est enfantin. On ne peut croire qu'à un Dieu... abstrait, philosophique, un grand mystère, la terre, le ciel, tout. Pan. »

Quels sont les jeunes qui n'ont pas encore écouté le lyrisme hautain d'une si magnanime jeunesse? Les intellectuels s'entend. Ce panthéisme orphique, beau comme un épithalame funèbre, rappelle Maurice de Guérin et le *Centaure*, court chef-d'œuvre

posthume d'un malade inspiré. Même en parlant de l'*Orphée* de Gluck ou de son amour, l'exquise Mlle de Lespinasse n'a jamais pensé plus passionnément. La souffrance a ses éclairs, sa demi-teinte, son jour, ses décors, ses paysages à elle, pleins du mystère des Millet, des Pointelin et des Cazin (rappelez-vous le désert de l'*Agar*, les cônes sombres des cyprès sur le ciel morne); la Beauté lui sourit : elle est divine.

Nouveau chapitre à l'histoire d'une révélation d'outre-tombe, en 1891, les *Lettres* de Marie Bashkirtseff complétaient la physionomie, achevant la ressemblance, apportant mille retouches de détail au portrait d'une morte, à la chère image qui reste l'ornement le plus pur de nos humbles pensées. Écrites au courant de la plume, elles ont la véracité brouillonne du croquis : « Que dites-vous de l'écriture et du style ? C'est que l'œuvre qui se prépare me prend tout entière, il ne faut pas que je me dépense... Oh ! la peinture! » Le son de voix est inoubliable : on croit entendre parler l'artiste avec cette *jactance* si pétillante qui séduit; on la revoit telle que l'aperçut le poète François Coppée en visite à l'heure du samovar, dans l'atelier de la rue Ampère, près du piano complice, de la toile commencée, de la table studieuse où s'empilent les livres latins et grecs, lus dans le texte, Zola voisin d'Homère. Rien n'émeut plus fortement que la vie.

Maintenant, à chaque anniversaire douloureux, tous ceux qui crurent au talent naissant de Marie Bashkirtseff font des vœux pour qu'elle ne meure jamais tout entière, espérant avec André Theuriet que la meilleure part d'elle-même, « sa grâce ensorcelante » saura vaincre le néant.

A vous, ô magicienne, dans l'essor des matins bleus ou le froid pâli des crépuscules, à vous, à votre âme ironique et brûlante, offrons sans trêve notre fugitive oraison de passants obscurs à travers le fallacieux enchantement des œuvres et des choses : et comment vous prier mieux qu'avec l'inspiration du Poète [1] ?

Jadis je vous disais : — Vivez, régnez, Madame !
Le salon vous attend, le succès vous réclame;
Le bal éblouissant pâlit quand vous partez.
Soyez illustre et belle ! aimez ! riez ! chantez !
Vous avez la splendeur des astres et des roses.

[1] Vers écrits par Victor Hugo à Jersey, en 1855, après la mort de Mme Delphine Gay de Girardin (*Contemplations*, I, 10).

Votre regard charmant, où je lis tant de choses,
Commente vos discours légers ou gracieux.
Ce que dit votre bouche étincelle en vos yeux.
Il semble, quand parfois un chagrin vous alarme,
Qu'ils versent une perle, et non pas une larme.
Même quand vous rêvez, vous souriez encor.
Vivez, fêtée et fière, ô belle aux cheveux d'or !
Maintenant vous voilà pâle, grave, muette,
Morte, et transfigurée, et je vous dis : — Poète !
Viens me chercher ! Archange ! être mystérieux !
Fais pour moi transparents et la terre et les cieux.
Révèle-moi, d'un mot de ta bouche profonde,
La grande énigme humaine et le secret du monde.
Confirme en mon esprit Descarte ou Spinosa.
Car tu sais le vrai nom de celui qui perça,
Pour que nous puissions voir sa lumière sans voiles,
Ces trous du noir plafond qu'on nomme les étoiles.
Car je te sens flotter sous mes rameaux penchants ;
Car ta lyre invisible a de sublimes chants ;
Car mon sombre océan, où l'esquif s'aventure,
T'épouvante et te plaît ; car la sainte nature,
La nature éternelle, et les champs et les bois,
Parlent à ta grande âme avec leur grande voix !

Aux soirs glorieux du Romantisme, votre défunte image aurait revêtu sous nos fronts cette plastique vaporeuse d'un bel ange d'Hugo, de Delacroix ou de Berlioz. Mais, stendhalienne voyageuse et pensive artiste, vous le saviez : tout s'écoule. Depuis vous, le costume de l'art s'est modifié. Le puéril *Ave Maria* d'un songe préraphaélite conquiert notre décadence : et puisse notre candeur laborieuse ne pas réveiller votre beau rire loyal ! Mais en ce nouveau 31 octobre, à ces heures-là surtout, je voudrais retrouver en moi la foi naïve des ancêtres, et, comme au siècle de Béatrix, vous *voir*, ô Marie! sourire à ce regain de gloire, immatérielle et blanche sur un trône d'or aux frêles colonnettes, azur de Fiesole, pareille à une Élue de Fra Angelico!... Du moins, peut-on supposer que votre intelligence subtile ait eu quelque pressentiment, et qu'à l'instant fatal, après un retour navrant sur le passé, elle ait presque deviné cet avenir !

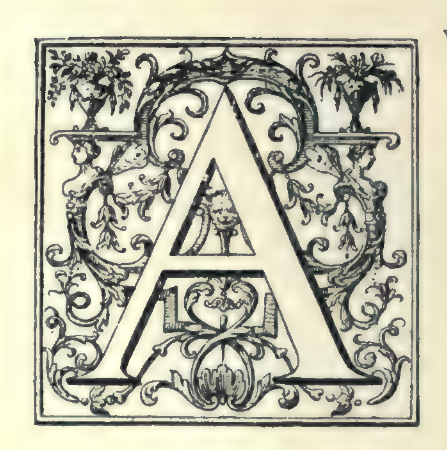
« Car l'Espérance est la seule bonne déesse qui habite encore parmi les mortels », — disait déjà le vieil exilé Théognis.

RAYMOND BOUYER.

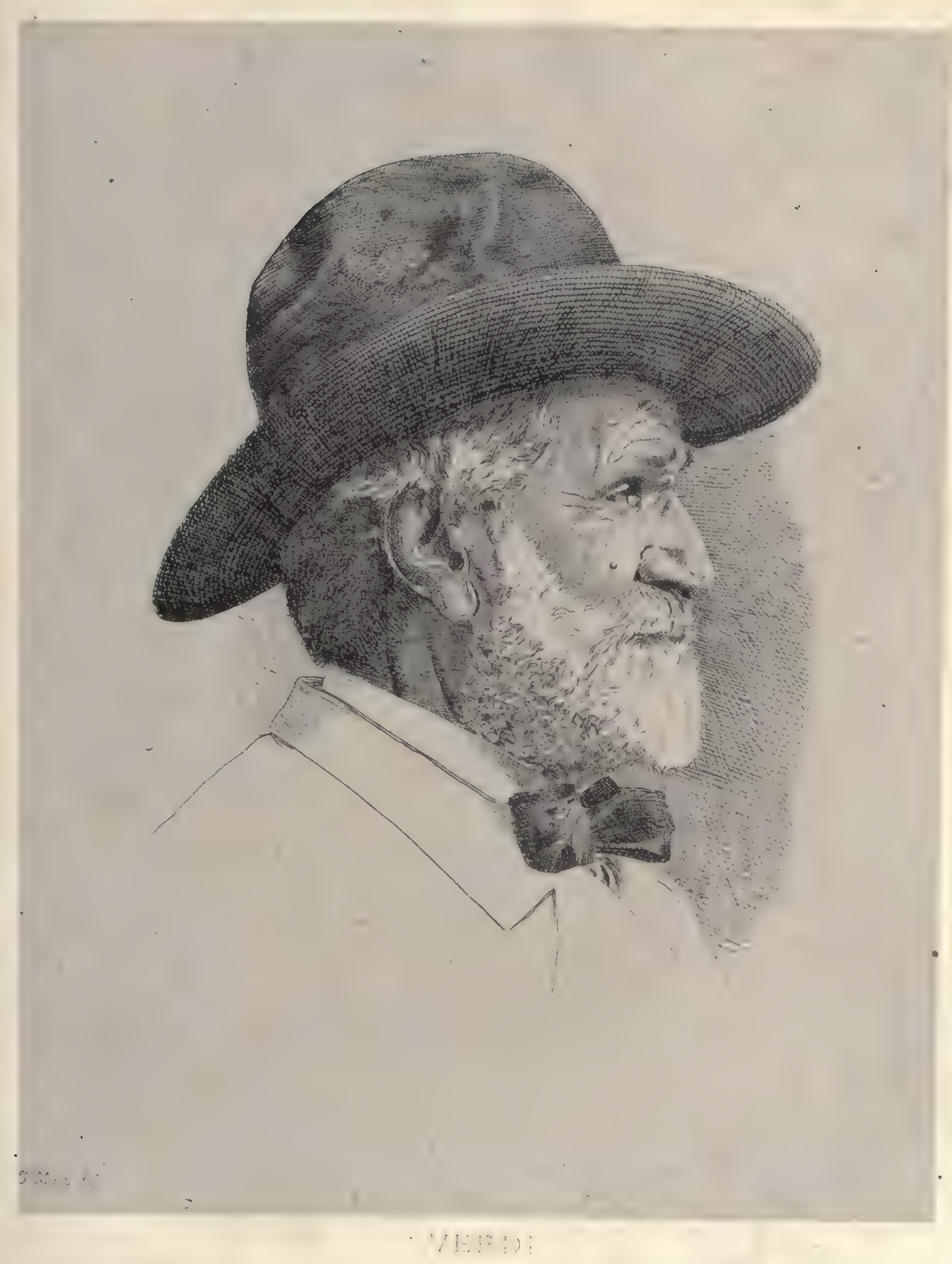




VERDI



VANT de parler du grand événement musical du jour, de la première représentation de l'*Othello* de Verdi au théâtre national de l'Opéra, nous croyons intéressant de consacrer quelques lignes sommaires aux débuts du grand artiste et de signaler les étapes glorieuses qui ont marqué son admirable carrière. Cette rapide étude préliminaire sera d'autant plus instructive que Verdi fut, à ses débuts en France, discuté et critiqué avec la dernière violence. On lui déniait ses qualités natives, son tempérament de mélodiste et la franchise de ses inspirations. A part quelques amis clairvoyants, nul ne pressentait alors, dans ce débutant si malmené par une presse hostile de parti pris, le musicien que l'Europe entière acclamerait trente ans plus tard. D'ailleurs, nous n'avons pas à donner ici une biographie du maître, ni le catalogue de ses œuvres. Quelques lignes suffiront pour esquisser les prémisses d'une carrière laborieusement remplie, illustrée par la création de nombreux chefs-d'œuvre.



VERDI

Giuseppe Verdi est né le 9 octobre 1813 à Roncone, petit village près Busseto, où son père, modeste paysan, tenait une petite auberge [1]. C'est l'organiste Provesi qui lui donna ses premières leçons musicales. Puis, encouragée par l'intelligence et les progrès du jeune Verdi, par ses aptitudes et son désir d'apprendre, la municipalité de Busseto, secondée en outre par la coopération de M. Barezzi, dilettante qui avait pressenti en ce jeune homme un artiste d'avenir, l'envoya à Milan, en 1833, pour y continuer ses études avec les maîtres renommés de cette ville. Plus tard, Verdi reconnaissait le dévouement de son bienfaiteur en épousant la fille de Barezzi, sa première femme que j'ai eu l'honneur de connaître.

Vers 1835, Verdi se mit sous la tutelle de Lavigna, pianiste accompagnateur, *maestro al cimbalo* au théâtre de la Scala, qui lui fit travailler pendant trois ou quatre ans la composition libre. Ensuite, se sentant maître de sa pensée, il donna à la Scala son premier ouvrage, *Oberto conte di San Bonifacio.* Fétis écrit à ce sujet : « Opéra rempli de réminiscences, médiocrement écrit, mais qui pourtant renferme quelques étincelles dramatiques et un bon quatuor. » Une seconde épreuve ne fut pas plus heureuse. Pourtant *Nabucodonosor, I Lombardi, Ernani,* les *Deux Foscari* eurent un succès relatif. L'individualité du compositeur s'affirmait avec assez d'intensité pour faire pronostiquer le plus brillant avenir et vaincre le parti pris malveillant de la critique.

Nous ne donnerons pas la nomenclature du nombre prodigieux d'ouvrages dramatiques composés par Verdi pour tous les théâtres d'Italie. Constatons seulement que le grand artiste ne s'est pas révélé subitement ; son génie n'a pas éclaté comme un coup de foudre, mais il s'est imposé lentement, avec une opiniâtre ténacité. Le succès obtenu par ses ouvrages, non-seulement en Italie mais dans toute l'Europe, ne tarda pas à conduire à Paris les chanteurs italiens, habitués à son style, exercés à son système vocal, à ses effets de sonorité. Ainsi nous fut révélée cette musique toute d'inspiration chaleureuse, où les accents du cœur vibrent avec violence, où la passion déborde en élans superbes, qualités que quelques-uns ont nommées des défauts et qui n'en sont pas moins

[1] V. dans le *Ménestrel* (année 1878) l'étude d'Arthur Pougin, *Verdi, souvenirs anecdotiques.*

la vitalité même des œuvres de Verdi. C'est là l'essence de sa musique ; celle-ci n'est peut-être pas toujours pondérée, je l'avoue ; mais ses exagérations, ses audaces sont plus d'une fois des traits de génie. Il me souvient des ardentes polémiques soulevées par l'apparition à Paris des premiers ouvrages du compositeur. C'était au temps où les frères Escudier s'étaient faits, dans le journal fondé et rédigé par eux, les champions convaincus, les défenseurs et les propagateurs de l'école italienne moderne. Leur admiration pour le grand maestro Verdi était au fond très réelle et très sincère, mais elle pouvait paraître intéressée, car, pour rendre justice au compositeur, il leur fallait bien prôner les œuvres dont ils étaient les éditeurs. Rien de plus curieux à lire que la polémique pour et contre Verdi dans la *France musicale* d'Escudier et la *Gazette musicale* de Brandus. Ce fut une guerre acharnée, sans trêve ni merci. Maintenant les écrivains ennemis sont morts, l'œuvre de Verdi resplendit dans toute sa gloire, le génie du maître n'est plus contesté : suprême et nécessaire triomphe de la justice et de la vérité.

Ce sont les partitions de la *Traviata*, de *Rigoletto* et du *Trouvère* qui ont popularisé en France le nom de Verdi, acclamé déjà dans toute l'Europe. Ces ouvrages où l'inspiration mélodique est le plus soutenue, dont les harmonies sont les plus riches, l'orchestration la plus variée de coloris, renferment des pages d'une rare beauté. Dans l'opéra de *Don Carlos*, écrit sur un poème français, Verdi transforma complètement son style et modifia sensiblement ses procédés, subordonnant désormais l'idée musicale à la vérité dramatique et cherchant avant tout l'alliance intime, l'union parfaite de la phrase vocale avec l'expression des paroles et du jeu scénique. *Don Carlos* est, en effet, un grand opéra français, conçu et développé suivant les traditions déclamatives de l'art français, en serrant de près le style de Meyerbeer. De ce moment date, non une évolution, mais une véritable révolution dans la conception des œuvres dramatiques traitées par Verdi.

Mais l'ouvrage qui porte au plus haut degré l'empreinte de ce style est *Aïda*, la pièce demandée à Verdi par Ismaïl Pacha, le vice-roi d'Égypte, pour l'inauguration du théâtre du Caire. *Aïda* est une œuvre dramatique de premier ordre ; l'accentuation pathétique y est toujours en parfait accord avec l'inspiration musicale, sans cesse poétique, chaleureuse et puissante ; la déclamation, d'un

sentiment toujours juste, se soutient par de riches harmonies dont le coloris ajoute aux effets d'une orchestration variée et brillante.

La *Messe de Requiem,* composée par Verdi pour honorer la mémoire de son ami Alessandro Manzoni, le grand patriote et à la fois le poète exquis, qui fut l'une des plus pures gloires de l'Italie contemporaine, est une œuvre puissante, d'inspiration géniale, où le maître fait vibrer toute son âme dans des chants funèbres de l'accent le plus pathétique. Ce *Requiem*, je l'ai entendu, magistralement interprêté à l'Opéra-Comique, et j'avoue qu'il était impossible de ne pas s'abandonner à l'émotion, de ne pas se laisser gagner par l'enthousiasme à l'audition de ce chef-d'œuvre dont Verdi lui-même dirigeait l'exécution, d'ailleurs secondé par d'incomparables interprêtes.

Enfin nous avons eu deux fois, cette année, la bonne fortune d'applaudir les dernières productions du maître, *Falstaff* et *Othello,* qui affirment la souplesse de son génie musical et de son esprit d'observation, car il est facile d'y constater une évolution encore plus sensible dans la manière d'écrire, dans le style moins « fioriture » et jusque dans les procédés d'orchestration et d'accompagnement. *Othello* restera le grand drame lyrique de Verdi, l'œuvre où il a concentré ses admirables facultés d'invention, son accentuation énergique, sa déclamation colorée. Dans *Falstaff*, c'est une autre gamme de sentiments qui se fait jour, c'est l'esprit, la verve italienne dans tout son éclat. Tous les personnages qui s'agitent, s'interpellent et chantent dans le troisième acte, ont une allure fantastique, et les voix stridentes qui tiennent Falstaff dans l'immobilité de la crainte, scandent par leur rhythme incisif et mordant les situations comiques qui leur servent de tremplin.

Othello est un grand opéra aux idées franches, aux accents inspirés, où le style de Verdi s'épanouit, radieux et sincère. Le tempérament du maître reste toujours chaleureux et ardent; mais ce n'est plus le Verdi d'autrefois, le compositeur dans sa première et même dans sa seconde manière, qui s'y manifeste. La différence est très sensible dans les procédés, dans les effets de sonorité et de rhythme; les harmonies sont chaudes, colorées, jamais violentes; l'orchestre, varié et finement travaillé. *Othello* est l'œuvre d'un grand maître qui a atteint la plénitude de ses moyens.

Au premier acte, une simple entrée symphonique précède le chœur de ténors et de basses qui chantent ou dialoguent pendant la durée de l'orage, suivi lui-même d'un chœur, du feu de joie, qui est d'un joli dessin mélodique et parfaitement construit; la sonorité en est délicieuse. Puis une chanson à boire de grand effet offre les développements d'un superbe morceau d'ensemble, dans lequel interviennent très habilement des parties récitantes du plus vif intérêt. Le duo de Desdemona et d'Othello, que terminent dans une extase d'amour d'adorables mélopées, clôt de la façon la plus heureuse ce premier acte rayonnant de chaleureuses inspirations et d'une facture magistrale.

La deuxième scène du second acte offre des beautés dramatiques de premier ordre : un air de basse admirablement déclamé, les accents d'imprécation et les blasphèmes à Dieu, à l'humanité, à la justice, sont des pages terribles et troublantes. Le monologue d'Iago, qui précède le duo si mouvementé, si enfiévré, avec Othello, est d'une justesse de diction et d'accent que les acteurs tragiques de la Comédie-Française pourraient prendre pour modèle. Le grand chœur qui suit, chanté par les marins cypriotes et albanais, accompagnés de leurs femmes et de leurs enfants, a un charme exquis, une harmonieuse sonorité; la mélodie y déborde. En même temps Iago lance son redoutable anathème : « Je briserai ce radieux bonheur ». Le passage suivant où dialoguent en phrases entrecoupées Desdemona, Othello, Iago, Émilia, est d'une trame harmonique précieuse, écrit avec une sûreté de main et une entente scénique incomparables. Signalons encore la scène de colère entre Othello et Iago. Raconté à mi-voix, comme dans un rêve, par Iago à Othello, le songe de Cassio est une préface heureusement trouvée du serment de haine et de vengeance, dénouement fatal de ce drame passionnel qui charme, éblouit et terrifie.

Au troisième acte, le duo entre Othello et Desdemona, tendre au début, se dramatise peu à peu sous l'action scénique, puis brusquement tourne à la violence, à la passion délirante. Verdi excelle dans ces oppositions de coloris et place toujours avec bonheur une phrase expressive et chantante après les élans de forte passion. L'air d'Othello, qui suit, d'un sentiment musical exquis, est une des plus suaves inspirations du troisième acte; il faut en dire autant du duetto entre Iago et Cassio. Les apartés d'Othello, toujours bien à leur place, donnent exactement la note voulue,

sombre et fatale. Le cortège de l'ambassadeur du doge et les airs de ballet qui l'accompagnent sont presque un hors-d'œuvre dans un opéra de Verdi. Le maître s'est soumis à l'usage, à la tradition, mais sans entraînement ni conviction. Nous avons pourtant remarqué la chanson arabe, la danse grecque et celle des matelots vénitiens ainsi que le chant de guerre. Les scènes dramatiques dialoguées, récits, chœurs et morceaux d'ensemble qui succèdent aux airs de danse, s'enchevêtrent avec un art merveilleux. Par les effets d'une sonorité puissante, tous les personnages du drame sont singulièrement mis en relief avec le juste sentiment de la vérité scénique; le compositeur a su rendre avec une rare intensité d'expression les éclats de colère, les cris de rage et de vengeance d'Othello et les sanglots douloureux de Desdemona brisée, insultée, maudite par l'époux que son aveugle jalousie rend insensible et sourd à ses protestations d'amour et de fidélité. La scène finale, où Othello et Iago restent seuls, est dramatique au suprême degré; les mouvements de fureur, d'amour et de jalousie s'y succèdent en des accents passionnés d'une impétuosité terrible.

Il y a, dans le quatrième acte tout entier, une rare intensité expressive. Aux deux premières scènes, une idéale douceur de suave rêverie et de tendresse élégiaque, dont le charme va au cœur du spectateur, se dégage du dialogue musical. Soudain l'entrée d'Othello, ses élans d'amour passionné et d'aveugle jalousie donnent une réplique terrible à l'infortunée Desdemona qui ne veut pas croire à la réalité de la mort imminente. La scène mouvementée, qui suit cet admirable duo et explique la fatale erreur d'Othello, tient les auditeurs sous l'impression d'anxiété produite par ce dénouement prévu mais que l'habileté des librettistes a su graduellement préparer de manière à soutenir l'intérêt dramatique jusqu'à la fin en conservant à chaque personnage son caractère passionnel.

Le satanique Iago a été supérieurement composé et traduit par Maurel qui semble personnifier, dans ce rôle, l'esprit du mal et la diabolique astuce qui le caractérise. Levasseur dans Bertram de *Robert-le-Diable,* Faure et Gailhard dans le Méphistophélès de *Faust* eurent la même autorité, mais Maurel a su trouver des effets vraiment nouveaux dans la composition de son personnage, mettre en valeur toutes les nuances du sentiment qu'il comporte : il faut être à la fois grand chanteur et comédien rare pour plier

l'organe vocal successivement et souvent sans transition aux déclamations folles d'un halluciné puis aux accents d'amoureuse tendresse qui troublent le cerveau et le cœur du pauvre dément torturé par tous les démons de la jalousie.

Si Maurel s'est montré le digne interprète du nouveau chef-d'œuvre de Verdi, Saléza a victorieusement prouvé, dans l'interprétation du rôle d'Othello, tout ce qu'on pouvait attendre de son intelligence et de son savoir. Nous avons constaté avec plaisir qu'il savait chanter pianissimo et possédait les effets de demi-teinte vocale. Sans être ce qu'on est convenu d'appeler un fort ténor, sa voix vibrante et bien timbrée se prête aux accents de force ; sans fatigue apparente, dans les passages expressifs et de douceur, elle possède un grand charme, tandis que l'articulation fait dramatiquement valoir les passages déclamés.

Le rôle de Cassio, qui a une réelle importance dans la partition, a été bien tenu par le ténor Vaguet qui a une jolie voix et phrase en chanteur de goût : le succès de cet artiste a été justifié par un excellent style. Le ténor Laurent, chargé du personnage d'un gentilhomme vénitien, a su mettre en relief divers passages mélodiques qui sonnent bien dans sa voix. Pour tenir le rôle important d'ambassadeur de la République de Venise, le bel organe de Gresse possède l'ampleur et la majesté désirables. De son côté, la basse chantante de Douailler a de la puissance et une rare fermeté d'accent. En confiant à ces artistes de haut mérite des rôles secondaires ou accessoires, la direction de l'Opéra a bien mérité de l'art : elle a témoigné par là tout le prix qu'elle attachait à la parfaite exécution de l'œuvre de Verdi.

Le rôle de Desdemona, si admirablement créé par Mme Rose Caron, a permis à cette grande artiste d'affirmer d'une façon plus sensible les qualités de diction que jusque-là elle avait eu de trop rares occasions de mettre en lumière ; elle a rendu en cantatrice exceptionnelle, doublée d'une tragédienne, le rôle entier de Desdemona : les sentiments d'exquise tendresse, de suave rêverie, parfums éthérés d'un doux et chaste amour, ont trouvé en elle l'interprétation passionnée, le charme poétique de l'héroïne qu'elle interprêtait. Après avoir rendu ce juste hommage à la grande artiste que chaque création nouvelle nous fait apprécier sous des aspects différents, ne séparons pas de Desdemona sa fidèle compagne Émilia : le rôle de la femme d'Iago a été fort bien tenu par

M[lle] Héglon, artiste d'un talent sûr et de bonne école, dont la voix s'harmonise parfaitement avec celle de M[me] Caron dans les duos et cantilènes qu'elles doivent interpréter ensemble ; la composition discrète de son rôle a droit à nos sincères félicitations, elle n'a pas visé à l'effet mais, en véritable artiste, elle s'est visiblement préoccupée de s'identifier avec la physionomie d'un rôle de second plan.

Rendons pleine justice au vaillant orchestre de l'Opéra, qui, sous l'habile direction de son excellent chef Taffanel, a traduit avec une perfection achevée cette vaste partition où abondent les motifs brillants et les traits symphoniques; les contrastes de sonorité et les rhythmes variés d'accompagnement ont été rendus avec un remarquable fini de détail. Enfin adressons nos félicitations sincères et sans réserve aux habiles directeurs de l'Opéra qui, en portant au répertoire de notre scène nationale le bel ouvrage de Verdi, ont mis tout en œuvre pour que l'interprétation et l'exécution fussent dignes du maître et à la fois de notre grand théâtre lyrique. Les décors ont été brossés par des artistes dont le talent était un sûr garant de leur perfection. Les costumes sont d'une complète exactitude historique et réunissent dans une éclatante harmonie les étoffes les plus splendides; il n'est pas jusqu'à ceux de l'innombrable figuration du cortège et des différents ballets, qui n'aient attiré l'attention, les soins et le goût artistique des intelligents collaborateurs de la mise en scène.

Au demeurant, si *Othello* est un chef-d'œuvre incontesté, notre Académie nationale de musique a vaillamment soutenu sa réputation en le produisant dans tout son éclat : gloire au Maître et félicitations à ses interprêtes à tous les degrés.

MARMONTEL.





LE MOIS DRAMATIQUE



A l'exception de l'Odéon et du Palais-Royal, les théâtres ont rouvert leurs portes avec des reprises. Le Vaudeville continue à jouer *Madame Sans Gêne,* dont le succès se poursuit avec une persistance inquiétante. La pièce est amusante, on ne saurait le nier ; c'est un plaisir pour l'œil, mais non pour l'esprit. Sardou est un malin qui sait où il faut frapper pour attirer la foule. Les questions d'art ne le gênent point ; elles se réduisent pour lui à des questions de costumes et de mise en scène. Je sais bien qu'il y a Réjane, mais Réjane n'est point la femme du rôle. Elle représente mal le type si connu de la maréchale Lefebvre dont les pataquès amusaient la cour et la ville.

Au Gymnase, on a repris *Nos bons Villageois*. La pièce n'a pas trop vieilli ; nos paysans sont encore tels que nous les montre Sardou, et je crois que le temps n'a fait qu'accentuer leurs défauts. L'interprétation de *Nos bons villageois* laisse à désirer. Calmettes est un baron étriqué, surtout quand on le compare à Lafon qui a créé le rôle. Duilly manque de finesse. Michel ne donne aucun relief au personnage de Grinchu, que Lesueur rendait si drôlement. Mlle Carlix reste inférieure dans celui de Geneviève qui fut créé par Mlle Delaporte, une jolie laide, aujourd'hui disparue de la scène, et qui le jouait avec une grâce incomparable. C'est dans *Nos bons Villageois,* rôle de Mariette, que Mlle Pierson fit ses débuts au Gymnase. Elle était alors dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté.

A la Renaissance, *la Femme de Claude* a terminé devant une salle à peu près vide, le cours de ses représentations. Si la pièce vous laisse à la scène quelques déceptions, il faut néamoins savoir gré à Dumas de l'avoir écrite. Elles renferme quelques dures et cruelles vérités, et il y avait du courage à les dire à ce moment. La pièce est symbolique, mais Dumas a

cet avantage sur Ibsen, c'est qu'il est auteur dramatique et son symbole reste clair. L'œuvre est intéressante, malgré une interprétation insuffisante. Mme Sarah Bernhardt a beaucoup de talent, elle en a peut-être trop, ce qui la rend parfois bien maniérée et bien insupportable dans le rôle de Césarine. Je ne vois guère à signaler que Guitry dont la froideur s'accommode du personnage de Claude.

A la Porte-Saint-Martin, on a repris *Vingt ans après,* pièce en cinq actes et douze tableaux d'Alexandre Dumas et Auguste Maquet. Cette épopée des quatre mousquetaires se déroule dans une agitation quelque peu vide; cela amuse et distrait; il ne faut pas demander autre chose au grand Dumas. Malheureusement, nous n'avons plus d'acteurs pour représenter ces sortes de drames ; ils manquent de panache, nos comédiens d'aujourd'hui ! ils ne croient plus que c'est arrivé.

La Comédie-Française a joué *Hernani* pour les débuts de Mlle Brandès dans le personnage de dona Sol. Disons que l'artiste a échoué. Elle n'a su ni être tendre, ni passionnée, et les vers de Hugo passant par sa bouche, perdent leur charme et leur éclat. Mlle Brandès a une nature et un tempérament tout modernes ; il ne faut rien lui demander qui soit en dehors de cette nature et de ce tempérament ; elle pourra rendre des services à la Comédie, mais pas dans le répertoire.

Mounet Sully est incomparable dans Hernani, mais parfois que d'enfantillage, que de puérilité dans son jeu, dont l'éminent comédien ne se doute pas. Sylvain représente Ruy Gomès avec sa correction habituelle. Lebargy nous a semblé manquer d'ampleur dans le personnage de don Carlos qu'il rapetisse et modernise trop.

La Comédie a aussi fait une reprise de *Severo Torelli,* drame en cinq actes et en vers de François Coppée, joué il y a plus de dix ans à l'Odéon et passé aujourd'hui au répertoire du Théâtre-Français. Cette œuvre n'a pas obtenu grand succès. Il y a certainement de beaux vers, mais les situations languissent. Tuerai-je papa ? se demande Severo pendant les cinq actes et il nous fatigue avec ses hésitations et ses monologues. Vous assistez à toute cette lamentable histoire, les yeux secs, le cœur tranquille, sans ressentir plus d'émotion que si vous montiez dans l'omnibus des Batignolles. L'interprétation n'est que suffisante. Albert Lambert fils, qui a créé le rôle de Severo à l'Odéon, le 21 novembre 1883, a onze ans de plus et c'est quelque chose ; la folle ardeur a disparu. Mlle Lerou nous a paru terne, dans dona Pia, elle ne vibre pas suffisamment. Paul Mounet (Spinola) gasconne horriblement et fait un heureux sort à toutes les rimes féminines du texte, ce qui produit l'effet le plus déplorable. Je ne vois à complimenter que Silvain (Gian Battista) et Mlle Duménil représentant le jeune armurier Sandrino.

Comme pièce nouvelle, le Théâtre-Français nous a donné *Vers la joie !* « conte bleu » en cinq actes et en vers, de M. Jean Richepin. Cette œuvre,

assez mal accueillie par la critique, est amusante et gaie. L'auteur s'est laissé aller à sa fantaisie ; elle plaira, j'en suis convaincu, à un public moins blasé que celui des première représentations.

La scène se passe :

. . . . Au pays des chansons populaires
Au temps des légendes, enfui !
Mais pour les sentiments et les vocabulaires,
La scène est en France, aujourd'hui.

Le prince de ce pays s'ennuie. Il est malade et las de tout. Il a vécu d'avance et n'aspire qu'à s'enfuir dans un lieu retiré pour s'éteindre dans sa désespérance. Il ne montera pas sur le trône, il ne veut point régner, ni se marier; ni trône ni famille, dit-il, au grand désespoir du premier ministre Truguelin qui voudrait lui colloquer sa fille, la belle et savante Arabella, et régner à sa place.

On a proclamé dans tout le royaume que celui qui rendrait la santé au monarque recevrait une récompense de trois millions en or et la croix. Les médecins se présentent en foule, mais le prince refuse de les écouter. Un homme, vêtu grossièrement, force les portes du palais. C'est le berger Bibus, sorcier et rebouteux, qui propose de le guérir. Il a guéri beaucoup de malades en sa vie, nous dit-il, et il a appris son métier en soignant des bêtes. Il n'est pas intéressé, car il refusera, s'il réussit, l'argent et la croix. Il agit dans l'intérêt du monarque,

. . . vu qu'un jeune homme qui se vautre
Dans un fauteuil, vêtu de noir comme un corbeau,
Avec la face en lait caillé n'est pas beau.
. . . Et puis ? Dame, au pays dont nous sommes,
Vous et moi, m'est avis qu'il faut qu'on soit des hommes ;
Et comment voulez-vous qu'on le devienne en bas,
Si vos pareils, les gens d'en haut, ne le sont pas ?

Le langage de Bibus plaît au prince qui se laisse tenter : il suivra le berger. Où me menez-vous? lui demande-t-il : *Vers la joie!* répond le sorcier. Et Bibus conduit le prince chez le fermier Nanet. Il espère que l'air pur des champs, le travail et peut-être aussi l'amour lui referont une autre âme et une autre santé.

Au contact de la nature, le prince éprouve un sentiment nouveau qu'il définit ainsi :

Un je ne sais quoi, doux, presque allègre vraiment,
Comme si, tout en moi, dans le même moment,
L'horizon s'avançant cependant qu'il recule,
Une aurore naissait au fond du crépuscule.

Le prince a vu à la ferme la belle Jouvenette, la fille de Nanet : les deux jeunes gens s'éprennent l'un de l'autre et s'en vont par les champs, roucoulant des chansons d'amour. Il y a là une scène exquise, délicieuse, où le prince fait l'aveu de son amour à Jouvenette :

Un nuage naissant monte dans vos beaux yeux.
Tâchez de découvrir ce qui le fait éclore.

Jouvenette ne sait trop que répondre, elle ne comprend pas ce qui se passe dans son cœur :

> C'est comme ces chansons que parfois on entend,
> Lointaines, dont le sens vous échappe, et pourtant
> Dont l'air vous prend au cœur et d'un accent si tendre
> Que sans avoir compris on pleure à les entendre.

La jeune fille redoute déjà que le prince guéri ne quitte la ferme, mais celui-ci la rassure :

> Ma Jouvenette, non, le mal dont je souffrais,
> Il a toujours besoin de vous, d'avoir tout près
> Vos yeux riants, flambeaux de votre âme ingénue,
> Et par qui la clarté dans ma nuit est venue.
> Vous quitter ce serait rentrer dans cette nuit,
> Et plus affreuse encore, après l'aube qui luit.

Mais Jouvenette est aimée de son cousin Bruin, un gars solide, violent, emporté, qui ne la cédera pas facilement à l'étranger.

Les deux rivaux se trouvent face à face; ils vont en venir aux mains lorsque Truguelin et Agénor, grand officier, qui, déguisés en bergers, ont accompagné le prince, dévoilent son incognito. Bruin ne se déconcerte pas. Il lui demande si c'est dans son métier et s'il fait son devoir de courir la fille pendant qu'on écrase le peuple d'impôts, qu'on insulte le drapeau et qu'on livre une province sans combattre : Arabella, qui gouverne le royaume en l'absence du monarque, a doublé les impôts pour fonder des académies et cédé une province. Le prince, averti par cette dure leçon, jure d'apprendre son métier. Il abolira les décrets et déclarera aux ennemis la guerre. Il ignorait les devoirs d'un roi, c'est Bruin qui l'a averti et il l'en remercie. Au dernier acte, le prince revient vainqueur; il a vaincu à l'aide de Bruin qu'il a nommé connétable. Il épouse Jouvenette qui, sous son manteau royal, a gardé ses habits de paysanne.

La lecon qu'on peut tirer de ce « conte bleu », c'est que l'amour est le remède souverain à tous les maux :

> C'est par l'amour qu'il faut se retremper en lui,
> C'est de la terre, où sa sueur perle en rosée,
> Que remonte la sève à la plante épuisée,
> Il en est le profond, l'immortel réservoir
> Et c'est ce que je veux à tous bien faire voir,

ou mieux, comme le dit le vieux Bibus :

> ... Les vieilles chansons ne sont point mensongères,
> Tout va dret quand les rois épousent les bergères,

ou pour parler plus clairement : tout va dret quand les monarques se rapprochent de leurs peuples.

M. Jean Richepin a égayé ce conte bleu par quelques épisodes amusants entre Truguelin, premier ministre, et Agénor, grand officier. Ils sont d'un haut comique et d'une fantaisie énorme; ils ont été admirable-

ment joués par MM. Coquelin cadet et Leloir. Mais la critique était de mauvaise humeur, elle a malmené l'œuvre et l'a comparée à une opérette sans musique. Il faut espérer que le public réparera cette injustice. C'est Got qui remplit le rôle du vieux Bibus; il l'a joué comme quelqu'un qui ne veut point quitter la Comédie-Française; il y est la perfection même. Le Bargy, dans le prince, mérite les plus grands éloges; il est tour à tour langoureux, tendre et passionné. Laugier joue avec sa conscience habituelle le personnage du fermier Nanet. Mme Baretta nous a paru un peu marquée pour le rôle de Jouvenette; elle l'a dit avec un grand charme. Signalons Mme Pierson, la femme de Nanet, et Paul Mounet dans le rôle de Bruin.

L'Odéon nous a donné quelques pièces nouvelles : le *Sycomore,* la *Barynia, Bertrande* et *Fiancée.*

Le *Sycomore,* comédie en deux actes, de MM. Paul Alexis et Gilbert, n'est qu'une bluette sans prétention, non dépourvue d'intérêt. Deux jeunes gens, Juliette et Adrien, s'aiment, mais ils osent à peine se le dire. On comprend bien que si Juliette insistait, Adrien ne s'en irait pas. D'autre part, Juliette se dit que si Adrien l'aimait, il ne l'abandonnerait pas ainsi pour courir le monde. Elle fait la coquette. Les jeunes gens se séparent, non sans avoir échangé des fleurs; lui a reçu un myosotis qu'il gardera toute sa vie, elle une rose qu'elle jette dédaigneusement sur une table. Ils plantent cependant un sycomore en souvenir de leur séparation. A peine Adrien a-t-il disparu que Juliette se jette sur la fleur dédaignée qu'elle embrasse avec effusion, en sanglotant. Trente ans s'écoulent entre le premier et le second acte. Juliette est restée fidèle à son amour, et le sycomore a grandi et envahi la maison; on parle de le couper, mais Juliette s'y oppose. Adrien revient, mais lui a tout oublié, Juliette, la rose, le myosotis et le sycomore. Il dit tout cela cruellement, trop cruellement, à Juliette, qui, dès qu'il s'en va, jette au vent la rose desséchée qu'elle avait conservée et ordonne d'abattre le sycomore. Ce petit acte a été agréablement joué par Mlle Dorsy et M. Amaury. Signalons aussi M. Berthet dans le rôle du jardinier.

La *Barynia,* pièce en trois actes en prose de Mme Judith Gautier et M. Joseph Gayda, n'a obtenu qu'un succès d'estime. La pièce méritait un meilleur sort; mais la critique, qu'on dérange de sa villégiature pour la conduire à l'Odéon, rechigne et se montre cruelle. M. Sarcey surtout a été dur pour la *Barynia,* et l'un des auteurs, M. Gayda, lui a adressé une réponse violente, où notre bon maître est traîné dans la boue. Ce qui horripile surtout M. Gayda, c'est que M. Sarcey, pour apprécier une œuvre, compte la recette. La pièce ne fait pas d'argent, dit l'éminent critique du *Temps,* donc elle est mauvaise.

Si cette façon de procéder s'introduisait dans la critique, elle simplifierait beaucoup notre besogne ou plutôt elle la supprimerait, ce qui permet-

trait à quelques confrères de retourner à leurs chères études : les journaux n'auraient qu'à publier un tableau des recettes des théâtres, et cela suffirait.

La *Barynia,* quoiqu'en ait dit M. Sarcey, est une pièce intéressante. Le sujet rappelle : *On ne badine pas avec l'amour,* traité à la russe. La petite comtesse Clélia a un tuteur insupportable, auquel elle échappe en se réfugiant chez des paysans. Elle prend un déguisement, et pour tout le village, passe pour une parente, la fiancée d'André, le fils de la maison.

André, qui a l'esprit bien raffiné pour un moujick, devient amoureux de Clélia. Celle-ci se laisse aller, pour se divertir, aux charmes de cet amour rustique. Elle flirte avec le jeune homme, et les deux amoureux vont se promener dans les champs en lisant ensemble des vers de Nékressof, le poète national. Ils échangent même un baiser à la russe, sur les lèvres. Aussi, quel réveil, quand la petite comtesse, apprenant la mort de son tuteur, est obligée de rentrer dans son domaine. Elle quitte André, le cœur léger. Le pauvre moujick, désespéré, se tue et il vient mourir à l'endroit même où ils échangèrent leur premier et dernier baiser.

A ce drame, les auteurs ont mêlé quelques épisodes intéressants. Celui qui a trait à Akoulina, la fiancée d'André, est des plus émouvants. Akoulina est un type admirable de la femme russe, tendre et résigné. Quand elle voit qu'André va se tuer pour Clélia, elle cherche à l'en détourner : « Ne te tue pas, lui dit-elle, cela ferait trop de peine à la comtesse; ne lui donne pas ce remords, cette souffrance. » L'épisode de la chasse au loup est aussi bien trouvé : André est un intrépide chasseur de loups, mais, depuis qu'il est amoureux, il les néglige, et ceux-ci viennent rôder dans le village. Un soir, après une scène avec Clélia, il sort et va chasser le loup sans arme. Il revient le visage ensanglanté, portant une victime qu'il a étranglée dans un moment de fureur jalouse.

La *Barynia* est excellemment jouée par la jeune troupe de l'Odéon. M. Magnier, qui sort cette année du Conservatoire avec un premier prix, a été très dramatique dans le rôle d'André. Mlle Wanda de Boncza, qui vient également du Conservatoire avec un premier prix, a joué avec intelligence le personnage de Clélia; son jeu fin, souple, varié, ne mérite que des éloges. Signalons aussi Mlle Marsa dans le rôle si touchant d'Akoulina.

Bertrande, comédie en un acte, de M. Henri de Moussane, est un joli lever de rideau sans prétention. L'abbé Bridois a auprès de lui sa nièce Bertrande qu'il voudrait garder pour en faire la compagne de ses vieux jours. Bertrande aime sans trop savoir ce que c'est que l'amour. Un neveu de Bridois, qui vient de se marier, rend visite au curé avec sa jeune femme. Les deux nouveaux mariés manifestent leur tendresse devant Bertrande qui avoue son secret. Bridois a tout entendu et mariera sa nièce. Cet acte est fort bien joué par Cornaglia, Gerval, Mlles Wissocq et Verly.

Fiancée, drame en quatre actes, de Mme Daniel Lesueur, est une œuvre qui n'est pas sans mérite, quoique l'auteur ait manqué parfois d'habileté

et de clarté. En voici le sujet : Le comte de Morlay a épousé dans l'Inde la veuve d'un rajah qu'il a trouvée, après le sac d'une ville, dans le palais du prince. Cette femme avait une fille que Morlay a adoptée. Il a vécu pendant quelques années dans la vallée de Kachemire; puis l'épouse est morte et Morlay est revenu en France habiter un château qu'il possède sur les côtes de Normandie. Il vit heureux avec sa fille adoptive Lysiane. Celle-ci adore Morlay qu'elle croit son véritable père. Ce n'est pas sans tristesse que le comte propose à Lysiane d'aller dans le monde où elle pourra trouver un mari. La jeune fille refuse. Cette vie solitaire dans ce château lui plaît. Elle ne désire point en changer.

Un jour de tempête, on entend des coups de canon qui annoncent un navire en perdition. C'est un yacht de plaisance qui va se briser contre les rochers. M. de Morlay n'hésite pas, au péril de sa vie, à mettre une chaloupe à la mer et à aller au secours des naufragés. Il est assez heureux pour sauver deux personnes, le propriétaire du yacht, M. de Piral, et son matelot Dick, auxquels il offre l'hospitalité.

Au second acte, nous apprenons que M. de Piral s'est installé dans le pays et qu'il est très épris de Lysiane. Cet amour attriste de Morlay. Lysiane s'en aperçoit, et se montre plus réservée vis-à-vis de M. de Piral. Cette froideur exaspère le jeune homme qui a une explication fort vive avec le comte. Il lui fait avouer qu'il n'est pas le père de Lysiane et il devine chez Morlay un autre attachement dont il se montre violemment jaloux. Après cette scène, il sort.

La nuit vient; Lysiane se met à jouer de l'orgue, pendant que le comte, la tête plongée dans ses mains, se livre à d'amères réflexions. Un coup de feu retentit et Morlay tombe la tête fracassée par une balle.

Les deux derniers actes sont consacrés à la recherche de l'assassin. On soupçonne d'abord le garde-chasse Sylvain qui, à propos d'oiseaux tués, a proféré quelques menaces contre le comte. Il est arrêté. De fortes présomptions existent contre lui, mais sa culpabilité ne sera définitivement établie que lorsqu'on aura retrouvé la balle qui a frappé la victime. M. de Piral est interrogé à son tour, au sujet d'une carabine qu'il avait avec lui le soir du crime; il a des réticences qui font naître un soupçon dans l'esprit de Lysiane.

Deux femmes sont intéressées à retrouver la balle, Lysiane et la mère de Sylvain, Thérésine, qui ne croit pas à la culpabilité de son fils. Pendant que, la nuit venue, elles recherchent le projectile, M. de Piral apparaît. Thérésine et Lysiane se cachent et elles le voient se placer à l'endroit d'où il a tiré pour retrouver la balle accusatrice. Lysiane se présente soudain et le confond. C'est en vain qu'il supplie Lysiane de lui pardonner : la jeune fille refuse et M. de Piral se poignarde à ses pieds.

Tel est ce drame, intéressant en somme, mais qui dénote chez l'auteur une certaine inexpérience. Le sentiment que M. de Morlay éprouve pour Lysiane n'est pas suffisamment clair, et c'est pour cela qu'il nous choque. Il me semble que M. de Morlay plaide faiblement les circonstances atté-

nuantes. Je ne m'explique pas non plus le revirement subit de Lysiane qui, au début, nous paraît aimer M. de Piral et renonce à lui sans explication. Le caractère de M. de Piral est bizarre et confus. Il nous montre, avec une ostentation puérile, la carabine qui doit servir à tuer son rival. Le crime accompli, il paraît d'un calme invraisemblable; nous aurions désiré quelque chose, chez lui, qui indiquât son état d'âme. Les soupçons de Lysiane naissent de réticences bien enfantines. L'art du théâtre est fait de concision et de logique et non d'à peu près.

Ce qui est remarquable dans *Fiancée,* c'est l'interprétation. Albert Lambert est un parfait comédien, qui sait être tendre et passionné dans une note juste et vraie. Le rôle du comte de Morlay a été pour lui l'occasion d'un succès très personnel. Fenoux est suffisamment dramatique dans le personnage de Piral, le rôle n'est pas très bon. Rameau est excellent dans le personnage du garde-chasse Sylvain. Signalons aussi M. Darras dans un rôle de matelot amoureux, et M. Céalis, un juge d'instruction parfait. Le personnage de Lysiane était tenu par Mlle Wanda de Boncza; elle a montré une rare intelligence de la scène; elle dit avec beaucoup d'art et de justesse un rôle assez complexe. Il ne faut pas être grand prophète pour lui prédire le plus brillant avenir. Mme Crosnier, la mère de Sylvain, est d'un comique qui touche parfois aux larmes. N'oublions pas Mlle Piernold dont nous avons revu avec plaisir le minois chiffonné.

On critique beaucoup l'Odéon, c'est cependant un théâtre où on travaille. Voilà, depuis un mois environ, sept actes nouveaux montés avec soin et d'auteurs qui ne sont pas connus au théâtre.

Le Palais-Royal nous a donné une amusante pièce en trois actes, *les Joies du Foyer,* de M. Maurice Hennequin. Il s'agit d'un vieux viveur, Thérillac, qui, se sentant fatigué, veut se créer un foyer paisible et tranquille, non en épousant sa maîtresse, mais en mariant son neveu Adrien avec Annette de la Thibaudière. Il les prendra chez lui et la vue de leur bonheur le réconfortera.

Malheureusement, les jeunes époux rentrent brouillés à mort de leur voyage de noces. A Rome, Annette a voulu voir le pape, Adrien a trouvé la demande ridicule. Madame s'est entêtée, monsieur s'est obstiné dans son refus. La querelle continue chez Thérillac et son foyer devient un enfer; ce qui ne vous surprendra pas quand vous saurez qu'Adrien est compliqué d'une belle-mère insupportable. Thérillac renonce aux joies du foyer et reprend sa maîtresse et sa vie de garçon.

Il y a dans cette pièce des épisodes très plaisants qui la font écouter avec plaisir. Saint-Germain est très drôle dans le personnage d'un mari qui dort toujours pour ne pas se quereller avec sa femme. Signalons Calvin, Dubosc, Mmes Lavigne, Franck Mel et Kerwich.

Les Variétés ont repris le répertoire de Judic avec Judic dans ses principales créations. Nous constaterons que le répertoire et l'artiste ont vieilli et qu'il était inutile de faire une telle exhumation.

A l'Ambigu, *Fée Printemps,* drame en cinq actes et huit tableaux, de M. Jules Mary, n'a pas réussi. C'est un tissu d'invraisemblances à vous donner la migraine. Je n'essayerai pas de vous raconter cette sombre histoire absolument dépourvue d'intérêt et de gaîté. Mmes Marie Laurent, et Meuris, MM. Chelles, Volny, Raymond, Renot, ont fait tous leurs efforts pour défendre ce qui n'est pas défendable.

Pension de famille, comédie en quatre actes, de M. Maurice Donnay, a succédé au Gymnase à *Nos bons Villageois.* C'est un gros succès, car la pièce est amusante, et le public va naturellement aux spectacles gais. On pourrait peut-être reprocher à *Pension de famille* de n'être pas construite selon les règles de l'esthétique dramatique, mais le dialogue est si vif, si spirituel, les caractères sont si finement dessinés, la comédie abonde en traits si piquants, si incisifs, que l'on oublie vite ce léger mécompte.

La pension de famille de M. Donnay est installée à Nice, et c'est dans le salon de l'hôtel que nous voyons défiler la série de pensionnaires que l'auteur a si plaisamment croqués. C'est d'abord la patronne, Mme Aubert, une douce et aimable femme pour laquelle la vie ne semble pas avoir été bien clémente. Elle a un grand fils de dix-huit ans, qui flirte avec les bonnes de la pension. C'est la comtesse russe Ablanoff qui a eu un grand malheur dans sa vie et qui en attend un autre, car les grandes émotions sont utiles à son existence. C'est Septeuil, un mondain sceptique et désabusé, à qui on demande s'il a un fils : « — Sans doute, j'en ai un, mais je ne le vois plus. — Pourquoi donc? — Je suis fâché avec le père. » C'est Jacques Lameilh qui court après une phtisie galopante et ne l'attrape jamais. Il mène du reste la vie joyeuse et serait désolé de ne plus jouer au malade. La pension de famille est complétée par la maman Plouck et ses deux filles. Tandis que la mère cherche des martingales pour gagner à la roulette, les filles flirtent dans les coins avec les jeunes gens; l'Anglais Mortimer, une véritable encyclopédie, car il est sourd d'une oreille et ce qui entre par une ne sort pas par l'autre; Mme Assand, qui a l'adultère aimable et facile; son mari, un pleutre et un professeur de mathématiques, sorti le premier de l'École polytechnique, qui passe son temps à chercher des combinaisons pour faire sauter la banque.

Tout ce monde s'agite dans une fête perpétuelle. Mme Assand est venue retrouver son amant Septeuil. Son mari n'a pas tardé à la rejoindre. Assand est un fêtard qui connaît bientôt les petites histoires des pensionnaires; mais il ignore la sienne.

C'est Mme Aubert qui se charge de la lui révéler. La maîtresse de la pension de famille était autrefois riche; Assand lui a fait la cour et devait l'épouser. Apprenant sa ruine, il l'a abandonnée après l'avoir séduite. La vue d'Assand, joyeux et cynique, exaspère Mme Aubert qui, pour rabaisser sa vanité, lui apprend qu'il est mari trompé. Assand jure de se venger. Il a recours aux procédés habituels et simule un départ, revient, trouve Septeuil chez sa femme, tire sur lui et le blesse légère-

ment. Ce tragique évènement met en émoi la pension de famille et est l'objet des commentaires les plus amusants.

C'est la trame d'un drame assez vulgaire, mais les détails et les hors-d'œuvre en sont délicieux et charmants. C'est l'accessoire qui devient le principal. Ne chicanons pas l'auteur puisqu'il nous amuse. Au reste, le tragique donne lieu parfois à quelques situations comiques. C'est ainsi qu'Assand, en quittant le lieu où il vient d'accomplir sa vengeance, relève le bas de son pantalon parce qu'il pleut à torrents. Une explication a lieu entre Mme Aubert, à laquelle Mme Assand reproche de l'avoir trahie. Mme Assand finit par pardonner et demande si l'aventure ne portera pas préjudice à la pension de famille. — « Au contraire, répond Mme Aubert, des Américains ont déjà loué fort cher la chambre où s'est passé le drame. »

L'interprétation de *Pension de famille* est excellente. Je mets hors de pair Mlle Legault qui a remporté un éclatant succès dans le rôle assez compliqué et difficile de Mme Aubert; elle l'a joué avec beaucoup de tact et de mesure. Mlle Yahne représente très plaisamment une des filles Plouck. Mme Rose Bruck se tire à merveille du rôle assez mal défini de la comtesse Ablanoff. Mlle Darlaud est une Madame Assand piquante et délurée. Noblet trouve le moyen d'être plaisant dans un rôle assez pénible. Mayer est la vérité même dans le personnage de Septeuil, et Galipaux a finement caricaturé la silhouette du joyeux poitrinaire. Signalons encore Nertann dans le rôle du professeur de mathématiques, et Numès dans celui de l'Anglais Mortimer.

La Renaissance nous a donné *Gismonda*, drame en quatre actes et cinq tableaux, de M. Victorien Sardou. Le conte qui a servi à l'auteur pour faire son drame nous laisse assez froid. S'il prête à des effets dramatiques ou plutôt mélodramatiques, nous ne nous sentons ni ému, ni remué par cette suite d'aventures extraordinaires.

Gismonda, duchesse d'Athènes, a promis sa main à celui qui sauverait son enfant jeté dans une fosse où est enfermé un tigre. C'est probablement un tigre apprivoisé, car il permet que le fauconnier Almerio reprenne l'enfant. Gismonda refuse de tenir sa promesse et d'épouser ce manant; elle offre en vain richesses et honneurs, Almerio aime éperdument sa souveraine et il ne veut qu'elle. Elle se laisse toucher par tant de constance et d'amour, et se donne au fauconnier qui, du reste, a renoncé à sa récompense. Puis elle lui sauve la vie en tuant d'un coup de hache un traître qui voulait l'assassiner. Almerio s'accuse à son tour pour sa souveraine. A la fin ils tombent dans les bras l'un de l'autre : Almerio épouse Gismonda.

La pièce a été faite pour Sarah Bernhardt; celle-ci la joue avec une belle conviction qui disparaîtra dans quelques jours. Guitry est un superbe Almerio. Le reste de la troupe n'est que satisfaisant. La mise en scène est soignée et luxueuse, quoique un peu à l'étroit dans le cadre de la Renaissance.

Au Palais-Royal, *Un coup de tête,* comédie en trois actes, de MM. Alexandre Bisson et André Sylvane, a remplacé les *Joies du Foyer*.

La donnée de la pièce est plaisante. Florestine Montbizot a épousé un avoué et elle s'est juré, si son mari la trompait, de lui faire subir la peine du talion. Pendant seize ans, M. Montbizot fut un mari accompli, et puis voilà que Mme Montbizot s'aperçoit qu'elle est trahie : elle trouve dans la poche de son mari la lettre d'une certaine Armandine, qui ne lui laisse aucun doute sur la fidélité de son époux. Elle n'hésite pas à tenir son serment, et c'est Mésange, maître clerc, qu'elle choisit comme complice. Quelle n'est pas la stupéfaction de Florestine en apprenant que son mari est innocent? S'il pouvait la tromper à son tour, cela apaiserait ses cruels remords. Elle lui tend un piège en lui ménageant une entrevue avec une cocotte du voisinage. Elle a même soin de parer son mari pour ce sacrifice : elle le bichonne et lui fait le nœud de sa cravate. Tout cela en pure perte, car Montbizot revient de l'entrevue aussi pur qu'il y était allé : il a résisté, il est demeuré de plus en plus fidèle. Pour calmer sa conscience tourmentée, Florestine adopte une fille, aventure de jeunesse de Montbizot, qu'elle marie à Mésange.

C'est là un joyeux vaudeville avec une situation tout à fait nouvelle, celle d'un mari trompé dans des conditions particulières. La pièce est jouée avec cet ensemble digne du Palais-Royal, par MM. Milher, Saint-Germain, Raymond, Calvin, Mmes Magnier, Lavigne et Cheirel.

A la Porte-Saint-Martin, *Sabre au clair!* pièce en cinq actes et huit tableaux, dont un prologue, par M. Jules Mary, aura du succès, grâce à un luxe inusité de mise en scène, reproduisant les diverses péripéties de l'existence militaire : manœuvres, défilés, exercices, etc., rien n'y manque. Un drame relie les différents tableaux entre eux; il ressemble à tous les autres. La crime y est puni et la vertu récompensée. MM. Joumard, Péricaud, Desjardins, Mondos, Mmes Desclos et Samuel s'y font chaleureusement applaudir.

Au Châtelet, les *Pirates de la Savane* ont trouvé un regain de succès, grâce à Mme de Rahden, qui joue en travesti le rôle de Léo; elle s'y montre habile écuyère.

L. VERNAY.





LE MOIS MUSICAL

Les deux saisons intellectuelles : affinités et contrastes. — Nécrologie : Emmanuel Chabrier, etc. — Casinos et théâtres d'été; *La Navarraise* à Londres; etc., etc. — Opéra-Comique : réouverture, répertoire et reprises. — L'*Othello* de Verdi à l'Opéra. — Réouverture des grands concerts Colonne et Lamoureux. — Le problème du Beau musical : M. Hanslick et ses adversaires wagnériens ou français.

Mon cher Directeur,



uelle réalité meilleure qu'un vivant souvenir? Les fées sont mortes : vivent les fées! Les bonnes folies intellectuelles n'ont que trop duré : assez et trop longtemps... dirait Nicolas. Quand l'âge arrive à grands pas (c'est une chose grave que de doubler le cap de la trentaine), il ne messied point de revenir à la nature, de regarder sans hypocrisie vers l'esthétique sérieuse et les calmes pensers d'automne, non sans évoquer encore les five o'clock d'avril et de Viviane, les bleus matins de juin tout joyeux de blanche lumière, tel un voyageur attristé qui souvent se retourne...

Que peu de temps suffit pour changer toutes choses!

Et c'est un idéal que le réalisme lointain des voyages : en novembre, sous la brume des villes, il est doux d'évoquer l'inconnu, la splendeur suggestive et pure qui naguère enchanta les yeux de chers absents, j'allais ajouter : de s'en souvenir, comme si l'imagination casanière croyait en effet à quelque métempsycose. Et, dans le *Journal* du vendredi 7 septembre 1894, le philosophe Maurice Barrès écrivait : « Depuis ma dernière chronique, je suis devenu directeur de journal. J'allais partir pour Constantinople et la Grèce; j'aurais essayé de recueillir pour mes lecteurs ce que jettent encore de beauté les flots sur ces terres où, depuis

des siècles, l'humanité vient en pèlerinage entrevoir la perfection... Les vieux cimetières turcs, en automne, sous leurs sycomores, voilà par avance ce qui m'enivrait. Côtes d'Asie-Mineure, Brousse, Mitylène, Smyrne, Samos, jusqu'à Rhodes, horizons où l'âme s'abandonne à tous les mouvements d'un ciel sublime! Là, j'aurais relu Byron, Lamartine et Châteaubriand. Et j'aurais ressenti la volupté d'aller des vivants aux morts... » — La fonction supérieure des écrivains, c'est d'exprimer ce que les autres ressentent vaguement : et je formais en silence le même vœu stérile, quand les *Notes* d'un ami sont venues fort à propos orner mon rêve, ou plutôt, selon ma foi, me rafraîchir la mémoire. La joie est double, lorsque notre correspondant est à la fois un enfant des muses et un camarade tutoyé de longue date. Et son envoi rajeunit dans le coffret fané de ma mémoire certaine version latine qui vantait grandiosement la beauté très particulière des sites réveillant de grands souvenirs. L'évocation n'est pas une trouvaille moderne : sur les ruines harmonieuses où dialoguent les ombres, tous les esprits vifs se sont donné rendez-vous, de Cicéron à Mlle Bashkirtseff, à M. Hugues Rebell ; et cette qualité d'émotion un peu égoïste que je trouvai, le soir, à lire les *Notes de voyage* de mon ami Marcel Vilbert, depuis longtemps familier avec les idiomes et les décors de l'Orient, — j'ai eu plaisir à la transmettre aux lecteurs de l'*Artiste*[1], en l'honneur de l'atmosphère divine, or et saphir, où le peintre Gustave Moreau et le poète Pierre Quillard ont deviné *les yeux d'Hélène*[2].

Les poètes, ces fous, sont les vrais sages : après Gœthe, avant Walther von Stolzing, le poète des *Orientales* eut bien raison de poétiser nos brumaires boueux (je parle paysage) avec l'évocation des lointaines clartés. N'est-ce point notre Jean-Jacques qui soutient que la liberté n'est appréciable que sous les verroux? Mais, si le contraste a son charme puissant, les affinités murmurent des choses exquises : or, rien de plus amusant, chaque année, de plus musical déjà que l'émotion neuve des lumières artificielles qui s'allument tôt, de la ville noire de bonne heure et des primes lampes d'automne! Et Mab, en coquette sachant ne pas se faire oublier, même absente (toutes les fées sont femmes et quelques femmes sont fées), Mab, dis-je, m'envoie ce soir, sous pli mauve à cire glauque, quatorze rimes de sa façon qui notent ce rapport entre le nocturne et la musique. Une harmonie en noir et en blond, dirait Whistler. Ici, point d'Alceste! et comme l'indiscrétion même est galanterie, les voici :

Clarté de la nuit bleue, harmonieuse opale,
De qui vient la blancheur aux beaux Endymions,
Confidente des ans lointains où nous aimions,
Amoureuse aux yeux clos, dont le rire est si pâle ;

Lueur des soirs d'hiver et des septentrions,
D'où s'épanche un murmure aussi frêle qu'un râle,

[1] Cf. le numéro précédent.
[2] Salon de 1880 — et poème ainsi désigné de la *Gloire du Verbe*. (Bailly, 1890.)

Frisson de la petite étoile sépulcrale
Que versait le saphir à l'ombre où nous pleurions :

O Nuit! je te comprends mieux encore et je t'aime,
Quand mon être, obsédé d'un mystérieux thème,
Veut t'identifier au songe d'un Schumann;

En ce nouveau miroir, où tu renais, si blonde,
Les doux passants, Werther, Novalis, Obermann,
Échangent des secrets plus limpides que l'onde!...

Et maintenant, à l'œuvre! Si j'étais paresseux, c'est à dire vraiment poète (que les fervents de Schumann me pardonnent), je serais tenté d'ajouter bien vite : mon commencement, mais voilà ce que je sais le mieux! Pour un critique musical, parler musique est l'écueil. Être folâtre? — Tout le monde n'est pas M. Brunetière, ou l'Ouvreuse... De loin, Mab me souffle à l'oreille : soyez parallèlement gai, savant et poétique. Mon embarras redouble, et ça me rappelle le *Baiser* du regretté Banville : « Mais que vous faut-il donc? » — « Tout! » crie Pierrot. — « Excusez du peu », dit Urgèle... Chacun doit suivre sa destinée, concluait mélancoliquement le calme Sophocle : et, simplement, je choisirai la route je ne dis pas de la vérité (ce qui serait très orgueilleux), mais de la franchise. Dire *je* ou *moi* est peut-être encore moins pédant que de clamer des oracles.

Telle est la méthode; voici les faits.

Nécrologie : hélas! ne faudra-t-il point toujours débuter par là dans l'étrange univers où l'art et l'amour sombrent dans la mort? Après Hans de Bulow, le chef d'orchestre romantique, après Leconte de Lisle et l'Alboni, le poète qui écrivait silencieusement les vers immortels et la cantatrice dont la virtuosité tragique fut une magicienne fugitive, c'est le tour d'Emmanuel Chabrier. Il nous quitte brusquement, à cinquante-deux ans, le 13 septembre. Son nom méritera de survivre à cette fin soudaine. Son talent, dont il ne jouissait plus depuis quelques mois (quelle amertume, quand l'âme défaille avant le corps!), garde une saveur très authentique auprès de la virile audace de Mme Holmès et du charme sévère de Vincent d'Indy. Original, exubérant, sanguin, raffiné, capricieux, bouffon, coloriste, complexe, c'était un *moderne*. Il naquit joyeux : quel miracle, de nos jours! Ayant débuté par le droit, comme le rêveur Schumann, ce tempérament sensuel donnait l'impression d'un wagnérien boulevardier, pareil à certain conte de Mendès, où la plus musicale prose flirte avec le refrain du café-concert sur les lèvres rouges de Colette. L'auteur de la rutilante *España* et de *Gwendoline*, à peine jouée quinze fois depuis la Noël, de *Joyeuse Marche* et du *Roi malgré lui*, de la *Sulamite* et de la *Ballade des gros dindons*, suivie de la *Pastorale des petits cochons roses*, avait débuté en 1879, aux Bouffes, avec l'*Étoile*. Et, chez lui, la docte polyphonie de Bayreuth s'était fantasquement greffée sur le rêve parisien d'un Chéret. De la vie, plutôt que du style; de l'art français.

Et partout, et toujours, la tragi-comédie sonore se poursuit, insouciante des absents. Des deuils et des fêtes. Ici, le 71[e] anniversaire du brave Brückner, le symphoniste érudit et modeste, à l'allure très allemande comme sa mélodie; là, le cinquantenaire viennois de Johann Strauss, le roi de la valse, moins farouche. A l'Opéra-Comique, une obscure « utilité », le héraut de *Phryné,* Lonati, meurt phtisique, oublié sans jamais avoir été connu; et, peu après le somptueux bout-de-l'an de Gounod, la nouvelle circule de la vieillesse besoigneuse des frères Lionnet. *Sic transit gloria musicæ...*

Loin de Paris, pendant les clôtures, pendant tout l'été silencieux qui fut atroce, une sorte de décentralisation spontanément se produit : à Vichy, *Lohengrin,* avec M[lle] Bossy, retour de Constantinople (où est le bon vieux temps de la *Dame Blanche?...* il n'y a plus d'enfants!); à Royan, *Phryné,* c'est-à-dire Sibyl Sanderson; à Monte-Carlo, M[lle] Carrère, très justement applaudie dans le répertoire d'opéra; à Bordeaux, M[me] de Nuovina embellit les soirs de *Cavalleria Rusticana* et de *Faust* (vous rappelez-vous l'originale *Kassya?*). Aix-les-Bains, succursale de Paris, garde la palme, avec Fugère-*Falstaff* et Delna-*Mrs Quickly,* s'il vous plaît! Rabelaisienne et rieuse en ce rôle, Marie Delna triomphe de même dans *Carmen,* puis dans *Samson et Dalila.* A Bruxelles, justement, on répète, avec le *Portrait,* ce chef-d'œuvre biblique de l'ironiste de *Phryné,* promu commandeur. A Trouville, de la gaieté, de l'entrain, du luxe et l'Océan, *Phryné,* puis le *Portrait de Manon,* avec une joie des oreilles et des yeux : la vive Charlotte Wyns, désinvolte et fine sous le travesti de *Jean de Morcerf,* le galant d'Aurore[1]. C'est l'amusante artiste qui fit cette réponse écrite au grave débat élevé parmi les révérends anglais, gardiens, comme chacun sait, de la morale : « Le baiser, au théâtre, doit-il être donné réellement ou feint? » — « Je suis très embarrassée pour vous répondre. Pour moi, le baiser au théâtre n'existe pas. C'est un accessoire tout comme un poulet en carton ou le coup de poignard du IV[e] acte de *Carmen :* et je ne crois pas que l'on puisse donner le nom de baiser au contact des lèvres carminées d'une artiste en scène avec le blanc gras de son camarade. — Signé : CHARLOTTE WYNS. »

Bravo, marquis! M[lle] Moréno, sous le *Voile* pâle de G. Rodenbach, pontifia : « Comédiens et comédiennes, nous ne devons être que la Voix et le Geste des poètes... » — Quoi qu'il en soit, mesdemoiselles, le clou de la saison (soyons *select!*), ce fut, à Covent-Garden, en juin, avec Emma Calvé, la *Navarraise,* par le poète du *Portrait* toujours sur la brèche. De mauvaises langues, — l'enfer en est pavé, — ont appelé déjà cet *épisode* musical en deux actes *Cavalleria española ;* mais nous attendrons la représentation de Paris, en 1895, pour en juger la fougue voluptueuse et rapide : « de la volupté, du sang et de la mort », dirait Don Juan-Barrès qui préfère à la beauté même le changement. Et l'on ne peut accuser le

[1] Fin août 1894, casino de Trouville : le *Portrait de Manon,* avec M[lles] Wyns et Parentani, MM. Fugère et Ferrières. Un succès.

maître J. Massenet de somnoler dans la formule. Depuis *Manon,* il cherche, il se disperse, il se dépense; il a de la vie à revendre, c'est bon signe; et qu'un jour il se recueille et se concentre, il fera l'œuvre qu'il nous doit. La sympathie est exigeante.

C'est *Manon,* précisément, son chef-d'œuvre réalisé, qui justifie la réouverture automnale de l'Opéra-Comique où *Carmen* succède à *Mignon* et *Mignon* à *Carmen; Manon* reprise correctement, sans éclairs, avec de bons artistes, Mme Bréjean-Gravière, MM. Leprestre et Isnardon; *Saint-Sulpice* est musicalement une belle chose. Et, à ce propos, mon indiscrétion voudrait bien pénétrer la politique suivie avenue Victoria : *statu quo* dans le répertoire, et tout un défilé d'interprètes, féminins surtout, une lanterne magique. Nous y reviendrons cet hiver, avec quelques exemples. Justice est rendue à la seule Mlle Laisné, d'ailleurs charmante. A la reprise immédiate du *Falstaff* d'automne, où l'excellent L. Fugère se démène sans faire oublier la prestance de Maurel, c'est elle qui remplace Mme Landouzy dans le rôle virginal de la fille de Mrs Alice Ford; et à la scène délicieuse, grâce à son chant, sans peine *Miss Nannette* devient fée. La mutine dugazon des *Deux Avares,* l'espiègle Manon-Aurore du *Portrait* est désormais une artiste. Je foule ici les plus jolis souvenirs de Queen Mab, hier éprise au printemps des belles boucles virgiliennes de Lampito, *comptos de more capillos* (soyons pédant), du petit velours noir qui sertissait le cou neigeux d'Aurore, — Tanagra et vieux Saxe, des cheveux flottant sur les bras nus de la fée Nannette, et surtout des voix jeunes qui ont l'âme et la science. La musique est une volupté pure, donc miraculeuse : fille du ciel, disait Mab d'après Musset, la plagiaire!

Le mois suivant, celui-ci, le ventripotent *Falstaff* trouvait son pendant tragique à l'Opéra, dans le noir *Othello* du même Verdi. Deux triomphes italiens la même année : c'est une bien belle chose que la vogue! « On se lasse de tout, mon ange », soupirait railleusement le Valmont des *Liaisons dangereuses :* Wagner *arrivé* serait-il mis dorénavant au rang de Meyerbeer et des vieilles lunes? D'abord, est-ce Wagner qui a conquis Paris ou Paris qui a déformé Wagner? Mystère et exécution. Toujours est-il que l'Allemand Nietzsche serait satisfait des Parisiens, lui qui s'écriait avant la folie : « Il faut méridionaliser la musique[1] ». Et Max Nordau va-t-il diagnostiquer dans notre néo-italianisme une « dégénérescence » nouvelle ? Elles sont trop déjà, d'ailleurs chimériques, sauf sous le front du diagnosticien. Les méchantes langues précitées ont eu vite fait de remarquer que le drame lyrique latin ne se ranime que par la transfusion du sang wagnérien, de la sève allemande; mais ces remarques moroses et la *furore* même des bravos n'entachent ni le beau caractère du maître, ni son étonnante verdeur, ni sa personnalité brutale, ni la fièvre juvénile de sa manière, ni l'orchestre nerveux de *Falstaff* et d'*Othello,* qui colore plus d'une fois la nudité du fond. L'*Otello* de Milan remonte à 1887. Et, dans

[1] Le *Cas Wagner,* pamphlet aussi amusant que le fatras de *Dégénérescence.*

la soirée du 12 octobre[1], où, près de Saléza et de Maurel, Mme Rose Caron fut la poésie même, la comparaison aurait été captivante entre Verdi et Rossini, entre 1887 et 1816, entre Milan et Naples, si l'on pouvait tirer de l'archéologie silencieuse l'œuvre, plus brillante que passionnée, que l'enthousiasme de Stendhal le dilettante décrivait aux premiers jours pimpants du romantisme, et qui passait alors pour un ouvrage d'avant-garde, du wagnérisme avant la lettre, malgré les fioritures et la boutade shakespearienne de Byron le poète : « Ils ont crucifié *Othello* en opéra; la musique est bonne, mais lugubre...[2] » Rien n'est, tout devient : autre temps, autre *Othello*.

Cette année, c'est Londres qui domine, avec un programme éclectique, *Falstaff*, la *Navarraise*, les *Maîtres-Chanteurs*, faisant concurrence au *Festpielhaus* de Bayreuth et à la *Cannobiana* ressuscitée de Milan. Je ne crois pas que la petite secte des mélomanes se préoccupe fort de la reprise de *Rip*, de l'*Hymne d'Ægir* que compose Guillaume II à l'exemple du royal ami de Voltaire, de la sempiternelle cantate primée par l'Institut (*Daphné* de M. Rabaud, en 1894), toujours la même, semble-t-il. Ceux qui restent loin de Bonn et de Birmingham où les grands noms de Bach, de Hændel, de Mendelssohn contrastent avec la *Symphonie avec chœur* et le *Faust* de Schumann, attendent avec impatience la réouverture des concerts dominicaux. C'est là que revit, chaque année, cette flamme sérieuse qui nous fait plus grands et meilleurs : écouter de la vraie musique devient une passion qui élève. Soleil d'hiver.

Au Châtelet, c'est le répertoire, avec l'École française, Grieg et *Peer Gynt*, le beau *Wallenstein* de V. d'Indy, la *Symphonie pastorale* et les *Impressions d'Italie*, Beethoven et Charpentier, un Poussin lumineux près d'un Regnault. — Au Cirque d'Été, une innovation, plutôt mondaine, que le goût du maître et la beauté de l'orchestre savent faire servir à la défense du grand art : le concours de virtuoses à chaque séance. La Materna viendra. Les vrais artistes n'ont jamais eu d'inquiétude. Le 14 octobre, pour commencer, voici le pianiste I. Philipp qui exécute la *Fantaisie pour piano et orchestre* en *fa* mineur *(op. 62)* de Ch.-M. Widor, fleurant un peu l'atmosphère irisée des salons *very select*. Puis, la belle Walküre brune, Mlle Lucienne Bréval, vient soulever les bravos en déclamant, non sans autorité déjà, le très romantique *Air d'Obéron*, style et bravoure, évocation magistrale où passe le nuage vert des Delacroix et l'Orient byronien de la *Fiancée d'Abydos*, — après avoir très purement interprété l'érudite *Pallas-Athéné* de Saint-Saëns. C'est l'*Hymne* athénien reconstitué pour le Théâtre d'Orange, pour les soirs d'été qui ont rendu Sarcey poète, où, parmi les ruines et les ronces, l'obscure haleine de la nuit antique enfié-

[1] *Othello*, drame lyrique en 4 actes, de MM. Arrigo Boïto et Giuseppe Verdi (version française de MM. C. du Locle et Boïto). La première à Paris est du vendredi 12 octobre 1891. Interprètes : Mmes Caron et Héglon; MM. Victor Maurel, Saléza, Vaguet, Laurent, Gresse et Douaillier.

[2] D'après les documents groupés par Arthur Pougin (*Ménestrel* du 7 octobre 1894.)

vrait les draperies sévères d'*Antigone* et d'*Œdipe-Roi*. La musique répond au décor. Il y a des intonations, des inflexions exquises; le confident de *Phryné* sait honorer la chaste Déesse aux beaux yeux pers. Déclamation très mélodique dans un nimbe de demi-sonorités; une pointe d'archaïsme. Au quatorzième vers, tout un passage de huit notes répète un fier contour de la *Jeunesse d'Hercule*. Le docte Saint-Saëns est un fils adoptif de l'Orient et de la Provence « sœur de la Grèce »; de là, sans doute, la boutade très curieusement classique de sa plus récente brochure, *Problèmes et Mystères :* « La France, depuis des siècles, était la clarté du monde, et cette clarté menace de se ternir. Portés sur les ailes des valkyries, les brouillards du Nord envahissent notre ciel, amenant les dieux scandinaves qui combattent les dieux de l'Olympe, pendant que des régions brûlantes accourent les divinités de l'Inde, aux bras multiples, aux trompes d'éléphant. L'Évangile, sagement édulcoré par l'Église, fait place à un évangile étrange auquel les saints, s'ils revenaient au monde, ne comprendraient rien. Personne, d'ailleurs, ne le comprend ni ne se soucie de le comprendre; comprendre est du dernier bourgeois, et le besoin de comprendre, une sorte de vice dont on travaille à se défaire. On délaisse la foi, non pour la raison, mais pour la crédulité, le dogme pour le miracle, Notre-Dame de Paris pour Notre-Dame de Lourdes. Le spiritisme, l'ésotérisme ont des organes dont le nombre s'accroît chaque jour, sans compter l'amphigourisme, qui a droit à tous nos respects. » Où sont les premières ivresses du 1876 de Bayreuth?...

Des virtuoses, donc : et déjà, concurremment au répertoire wagnérien[1], plusieurs œuvres nouvelles, imperturbablement enlevées : la *Fantaisie symphonique* de Camille Chevillard, un paysage orchestral sans légende, un tableau sonore sans paroles, où la brise murmure, où l'ouragan vibre, comme à l'assaut du chêne[2]. Développements adroits, péroraison puissante. Toute une riche palette. Quant à l'*Ouverture de Sapho,* l'œuvre la plus récente du Hongrois Karl Goldmark (*op. 44,* daté du 17 octobre 1893), elle semble avoir excité chez nos juges d'avant-garde un enthousiasme un peu au-dessus de son mérite. Chaleureuse, vivante et large, ce qui est bien une vertu par ce temps d'hiératisme cafard et de pseudo-Parsifals, elle n'apparaît guère homogène : il y a de tout là-dedans, du Wagner de jadis[3], un peu de Gounod-Massenet, comme dans *Sakountala,* beaucoup de Schumann, surtout vers la fin dans les trémolos brefs et les rafales désespérées des trombones et timbales à la *Manfred*, beaucoup de Schumann et non moins de pratique, de ficelle, antipode du prime-saut. L'auteur s'est inspiré de la *Sapho* de Grillparzer, dit le programme, ou, simplement, de la poétique légende grecque : il est visible que le compositeur s'est proposé de traduire musicalement un conflit moral, « la lutte intérieure entre le cœur et l'âme, entre l'art et l'amour ». De là, ce frais

[1] L'*Ouverture des Maîtres-Chanteurs;* la *Chevauchée des Walkyries.*

[2] Le *Chêne et le Roseau,* paysage, dialogue, drame (1891).

[3] Même un développement évoque toute une progression de la *Siegfried-Idyll.*

début pastoral, répété plus tard, — les bois et les harpes, — lyrisme contrastant avec la rude avalanche des *tutti* suivants. Mais un court *solo* de violon est plutôt banal; la fin, le suicide, est un « manche » orchestral sans saveur; et l'unité de la trame symphonique se trouve fort compromise par cet art d'intentions, semé d'écueils.

L'œuvre, en somme chantante et colorée, de style très supérieur à la factice production contemporaine, pourrait devenir un bon sujet d'analyse, d'expérience, de vivisection esthétique, pour aider au dénouement de la controverse intitulée naguère par M. Hanslick : *Du Beau dans la Musique*. Contrairement aux psychologues wagnériens ou français qui recherchent avant tout dans l'art sonore l'âme et l'expression, l'esthète viennois ne voit en lui qu'un kaléidoscope sans pensée, une arabesque purement « objective », une architecture éphémère qu'il compare subtilement à la musique pétrifiée des cathédrales ou des temples. Deux camps sont en présence. A l'intimité romanesque des sensations relatives qui note, avec Mme Edgar Quinet, *Ce que dit la musique*, le professeur répond que le Beau musical intrinsèque se réduit « à des formes sonores en mouvement », « aux rapports bien ordonnés de sonorités pleines de charme par elles-mêmes et qui contrastent... » Une longue bibliographie déjà se déroule à nos yeux effrayés; l'encre est impitoyable : et il conviendrait d'étudier l'état de la question dans la symphonie, puis dans le drame, car il y a des compositeurs qui ont un but expressif et d'autres qui n'en ont point. Première lueur qui frappe l'esprit, en écoutant, en comparant deux perles savamment ingénues de nos deux premiers programmes, et dont la vieillesse est toujours jeune : la *Symphonie militaire* ou *turque* d'Haydn, aujourd'hui centenaire, à la percussion si naïve (Londres, 1794); *Jupiter* de Mozart, au divin *andante*, au contre-point magistral, — déjà robuste et toujours suave (Vienne, 1788). Nous y reviendrons, à l'instant des comparaisons intuitives, succédané des beaux raisonnements, lorsqu'au retour mélancolique d'une splendide séance, le *moi* redit le vers baudelairien de Paul Bourget poète :

Que de charmes en vous, Heures crépusculaires!...

Mais la critique impressionnable et impressionniste, forcément modeste, ne dédaignerait dans l'espèce ni le génie universel d'un Taine, ni la timidité clairvoyante d'un Sainte-Beuve, ni la santé dialectique d'un Brunetière; car, ici même, le vieux cliché des politiciens n'a plus cours : poser la question, c'est la résoudre.

RAYMOND BOUYER.





CHRONIQUE



E tous les services publics, il n'en est aucun qui ait connu d'aussi étranges vicissitudes que la direction des Bâtiments civils. A plusieurs reprises, rattachée alternativement au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et à celui des Travaux publics dont elle dépend pour le moment, ballottée pour ainsi dire, entre ces deux départements ministériels, voici maintenant qu'il est question de la supprimer purement et simplement, en rendant à chacun des divers ministères la construction et l'entretien des bâtiments qui, par leur destination et leur caractère, lui appartiennent respectivement. Telle est, en effet, la résolution qui a été adoptée par la Commission du budget, sur la proposition de l'un de ses membres.

Cette solution est parfaitement conforme à la logique des choses : si, d'une part, il semble normal que les palais nationaux, par exemple, relèvent plutôt de l'administration des Beaux-Arts que de celle des Travaux publics, on ne comprendrait guère, par contre, que la construction et l'entretien des manufactures d'allumettes aient quelque rapport avec la première de ces administrations. La proposition adoptée par la Commission du budget a l'avantage appréciable d'être d'accord avec le bon sens et de rétablir les choses dans leur ordre naturel. Il appartient à la Chambre d'en décider en dernière analyse quand viendra en discussion le budget des Travaux publics.

L'Académie des Beaux-Arts a adopté, pour le prix Kastner-Boursault, à décerner en 1897, le sujet suivant : « De l'influence réciproque des écoles française et étrangères dans les diverses branches de la musique

depuis Lulli jusqu'à nos jours. Indiquer les causes de cette influence et citer, avec les appréciations critiques, les principaux ouvrages qui l'ont déterminée. » Les mémoires des concurrents devront être déposés au Secrétariat de l'Institut avant le 1er janvier 1897.

Le prix Saintour, institué en faveur du pensionnaire graveur à son retour de Rome, à la condition expresse qu'il ait rempli toutes ses obligations envers l'État, a été, — cette année pour la première fois, — décerné par l'Académie à M. Leriche.

L'Académie a fixé au mois de septembre au lieu du mois de novembre, époque jusqu'à présent adoptée, la date des opérations du concours pour le prix Chaudesaigues, qui aura lieu en 1895.

Le Musée de céramique de la Manufacture nationale de Sèvres vient d'être autorisée par décret à entrer en possession du don qui lui a été fait par M. Frandon, consul général de France à Fou-Tcheou, d'une importante collection de porcelaines de Chine, composée de huit cent quarante et une pièces dont l'ensemble représente toutes les époques de la céramique chinoise. Cette précieuse collection a été estimée à la valeur de 360.000 francs environ.

Le Musée des monnaies et médailles, installé dans l'hôtel des Monnaies, va subir d'importants remaniements et agrandissements, grâce à l'adjonction de trois nouvelles salles situées en bordure du quai Conti. De nombreuses monnaies et médailles que, faute de place, on ne pouvait montrer au public, vont être exposées.

En outre, une salle entière sera affectée à l'exposition des œuvres des artistes français contemporains ; une place sera réservée aux artistes étrangers. Ce nouveau classement exigera un délai assez long : ce n'est guère qu'au courant de 1895 que le public pourra être admis à visiter les salles nouvelles.

Sont nommés membres de l'École française de Rome, pour l'année classique 1894-1895 : MM. Yver, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé d'histoire ; Mirot, archiviste paléographe, et Segrestaa, ancien élève de l'École pratique des hautes études.

M. Georges Daumet, ancien élève de l'École pratique des hautes études, est nommé membre hors cours de l'École française de Rome.

MM. Gastinel et Bertaux, membres, et M. Coulon, membre hors cadre de l'École française de Rome, sont autorisés à prolonger leur séjour à ladite école pendant l'année classique 1894-1895.

A l'occasion de ses envois à l'exposition d'Anvers, M. Fantin-Latour a été promu officier de l'ordre de Léopold de Belgique ; c'est le seul peintre français qui ait été honoré de cette distinction.

L'Union centrale des Arts décoratifs avait organisé un concours, pour la composition d'un modèle d'étoffe de soie brochée pour tenture, entre les artistes spécialistes d'une part, d'autre part entre les élèves des écoles de dessin : il s'agissait d'un motif de tenture destiné à orner un salon moderne de 4 mètres de haut, dont 3 mètres de panneau et 1 mètre de plinthe, et ce motif devait être emprunté à la fleur, aussi bien pour la composition de la bordure que pour celle du sujet principal.

Dans le concours entre artistes, le jury a décerné les récompenses suivantes : le 1er prix, à M. Alexandre Sandier; le 2e, à M. Léon Rudnicki; le 3e, à M. Castex-Desgranges ; des premières mentions, à MM. Ch. Blondel, Bonvallet et Dobricki ; des deuxièmes mentions, à MM. Baeyens, Bigaux, Lelée et Tony Selmersheim.

Dans le concours entre élèves, les récompenses ont été réparties ainsi : le 1er prix, à M. Pierre Brun, élève de l'École des Arts décoratifs ; le 2e, à Mlle Juliette Milési, élève de l'École normale de l'enseignement du dessin ; des mentions à MM. Barberis, Debut, Griffon, Mlles Hervegh, Poidevin, Roult, et M. Roy.

Parmi les modifications dans la dénomination d'un certain nombre de voies publiques de Paris, résolues par le Conseil municipal, nous relevons les suivantes : dans le XIIIe arrondissement, la rue des Cornes devient la rue Oudry ; dans le XVe, la rue Regnier s'appelera désormais rue Mathurin-Regnier ; partie ancienne de la rue Wilhelm, entre l'avenue de Versailles et la rue Mirabeau, rue Narcisse-Diaz ; partie de la rue Dangeau, entre les rues de la Source et Mozart, rue Chamfort ; partie de l'avenue de la Petite-Muette, entre la rue de la Pompe et le chemin de fer de ceinture, rue Gustave-Nadaud ; XIXe arrondissement, rue Thierry est changée en rue Augustin-Thierry.

A des voies nouvelles seront appliquées les dénominations suivantes : rue Taine, entre la rue de Charenton et le boulevard de Reuilly; rue Schœlcher, entre le boulevard Raspail et la rue du Champ-d'Asile; rue Eugène Pelletan, entre les rues Lalande et du Champ-d'Asile; rue Robert-Fleury, entre les rues Cambronne et Mademoiselle ; rue Edmond-About, entre la rue de Siam et le boulevard Émile-Augier; rue Guy-de-Maupassant, entre les rues Mignard et le boulevard Émile-Augier; rue Octave-Feuillet, entre le boulevard Émile-Augier et l'avenue Henri-Martin ; rue Eugène-Labiche, entre le boulevard Jules-Sandeau et la rue Octave-Feuillet; rue Meissonier, entre les rues de Prony et Jouffroy ; rue Gounod, entre les rues Demours et de Prony ; rue Chapu, entre le boulevard de Courcelles et l'avenue Wagram ; la dénomination de boulevards sera donnée aux rues Jules-Sandeau et Émile-Augier.

On a inauguré à Pau une statue du maréchal Bosquet, œuvre du sculpteur Millet de Marcilly. L'artiste s'est visiblement inspiré du portrait peint par Horace Vernet pour le musée de Versailles. Le bronze de

M. Millet de Marcilly représente le maréchal, en tenue de campagne, adossé à la gueule d'un canon; l'expression de la physionomie est énergique et fière; l'œuvre est d'un beau caractère.

La cérémonie d'inauguration a été présidée par le général Mercier, ministre de la Guerre.

Nous avons dit que la ville de Toulouse avait décidé l'érection d'un monument en l'honneur du poète languedocien Pierre Goudouli, et en avait chargé les sculpteurs Falguière et Mercié.

La maquette vient d'être exposée au musée de Toulouse. On y voit représenté le poète assis sur des rochers, dans une attitude contemplative. La Garonne est nonchalemment étendue, endormie à ses pieds; ses eaux emplissent une première vasque au bord de laquelle repose le fleuve et retombe dans la seconde qui forme la base de ce gracieux ensemble.

La statue de Goudouli sera érigée sous les ombrages du Ramier du Château, sur les bords de la Garonne, à l'endroit où, selon une tradition locale, le poète venait souvent composer ses poésies.

La Roche-sur-Yon, ville natale de Paul Baudry, pour honorer la mémoire du grand artiste, a formé le projet de lui élever une statue. Une somme de 3.000 francs a été votée pour cet objet par le Conseil municipal, et Mme veuve Paul Baudry s'est inscrite pour 5.000. De nombreuses adhésions se sont manifestées et le comité s'est constitué : on y rencontre, outre les sénateurs et les députés de la Vendée, tous les grands noms de l'art contemporain. Tout fait prévoir que l'entreprise aboutira avec un plein succès.

Déjà le buste de Baudry, œuvre de Paul Dubois, a été placé depuis la mort du peintre dans l'escalier d'honneur de l'Hôtel-de-Ville de La Roche-sur-Yon ; une des rues de la ville, — celle-là même où se trouve la maison dans laquelle est né le grand artiste et qu'habite encore aujourd'hui son frère qui y continue le métier paternel, celui de sabotier, — porte le nom de Paul Baudry.

Un concours est ouvert par la ville de Paris, entre tous les musiciens français, pour la composition d'une œuvre musicale qui, aux termes du programme, doit être de haut style et de grandes proportions, avec soli, chœurs et orchestre, la forme symphonique et la forme dramatique étant également admises.

Les concurrents seront libres de faire composer ou de composer eux-mêmes leurs poèmes.

Sont exclues du concours les œuvres déjà exécutées ou celles présentant un caractère liturgique.

Les manuscrits devront être déposés du 1er au 15 mars 1896, de midi à quatre heures du soir, à l'Hôtel-de-Ville, bureau des Beaux-Arts, où les artistes désirant prendre part à ce concours trouveront dès à présent le programme.

L'autorisation d'acceptation vient d'être accordée pour les legs suivants faits par M. Guérinot : à la Société des artistes français, 20.000 francs ; à l'Union des femmes peintres et sculpteurs, 2.000 francs ; à l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, 20.000 francs ; à la Société centrale des architectes français, 15.000 francs.

Les directeurs du Musée de l'art et de l'industrie à Vienne vont préparer pour l'hiver de 1895-96 une exposition du congrès de Vienne qui renfermera une collection de tous les objets se rapportant au congrès tenu en 1814-15, c'est-à-dire les portraits des diplomates qui y prirent part, aussi bien que des hommes d'État et autres personnages en vue à cette époque. On y joindra les peintures représentant les principaux événements qui se passèrent à Vienne pendant la session du congrès, une reproduction des costumes portés à cette époque, des modes du jour, des uniformes, des toilettes de cour, etc. Les collections prêtées pour cette exposition ne se limiteront pas à l'Autriche, et on espère que les amateurs des autres pays enverront tout ce qui pourra contribuer à rehausser l'intérêt de cette exposition historique.

Le procès intenté au prince Sciarra par le gouvernement italien pour avoir, en vendant des tableaux de sa galerie de famille à l'étranger, enfreint l'édit Pacca, a été définitivement jugé par la Cour d'appel d'Ancône devant laquelle il avait été renvoyé par la Cour de cassation. Cette juridiction établit en dernier ressort que l'édit Pacca n'était pas applicable au cas du prince Sciarra et rejette ainsi les moyens invoqués par le gouvernement italien; elle condamne le prince à une simple amende de 1.800 francs pour contravention.

Dans une lettre adressée au journal parisien le *Matin*, le prince Sciarra précise très exactement les droits des grandes familles romaines, qui possèdent des collections de tableaux et d'œuvres d'art, droits que la Cour d'Ancône a consacrés. A ce sujet, le prince s'exprime en ces termes dans sa lettre :

On aurait tort d'attribuer une origine « publique », c'est-à-dire provenant des fonds de l'État, aux fortunes et aux collections artistiques des princes romains. Il y a chez nous nombre de familles patriciennes qui possédaient de grandes fortunes avant d'obtenir l'honneur de voir un des leurs monter sur le trône pontifical. L'aristocratie romaine, comme toutes les aristocraties de l'Europe, possédait de grands territoires et des richesses de toutes sortes. La famille Colonna, c'est-à-dire la mienne, était de ce nombre.

D'ailleurs, lorsque les papes, souverains absolus de leurs États, comblaient de dons et de largesses leurs parents, ils n'agissaient pas d'une façon différente des autres souverains de l'Europe qui octroyaient des dons et des charges à leurs favoris. Les biens acquis par ces faveurs sont depuis des siècles la propriété des descendants de la noblesse qui ont eu le bonheur ou le bon esprit de les conserver, et le droit moderne, italien ou autre, n'a jamais mis en doute la légalité absolue de leurs droits. La prescription plusieurs fois centenaire enfin, et le consentement de tous les gouvernements qui se sont succédé en ont consacré l'origine.

Les majorats dans les États pontificaux, aussi bien qu'ailleurs, furent toujours constitués, grâce à la liberté de tester, dans l'intérêt des familles et non dans celui de l'État, qui n'intervenait pas dans ces sortes d'actes. Les servitudes qu'on a voulu voir dans le fait que les grands seigneurs romains permettaient au public l'accès de leurs palais ou de leurs villas est une interprétation toute récente qui est loin d'être généralement acceptée.

Lorsque les fondateurs de nos collections d'art voulaient les léguer à la ville, à l'État ou au peuple, ils le mentionnaient dans leurs testaments. Tel est le cas de la galerie Torlonia et de quelques autres.

Aucun de mes ancêtres, en léguant leurs objets d'art à leurs descendants, n'imposèrent des devoirs de ce genre, et en effet le public n'était pas admis à visiter la galerie Sciarra. On n'a donc pas le droit de représenter les princes romains comme de « simples dépositaires de leurs richesses qui en doivent la jouissance à tous ». Sous le régime des souverains pontifes, les possesseurs de majorats n'en devaient la conservation qu'à leurs héritiers.

Après l'abolition des fidéicommis en 1871, on a prétendu faire de l'édit Pacca le gardien des œuvres d'art provenant des anciens majorats, sans égard pour ce qu'il avait d'antijuridique au point de vue du droit moderne. L'édit Pacca n'avait pas visé les collections des princes romains comptant un pape au nombre de leurs ascendants. Il était, au contraire, destiné à contenir les bourgeois et les marchands, ceux qui ne possédaient pas de majorats, car les majorats, par leur nature, immobilisaient les collections sans le secours d'une loi spéciale.

Or, cet édit, aussi mal évoqué par les lois italiennes que mal interprété par le gouvernement, vient d'être implicitement annulé par le procès qui a eu lieu à propos de mes tableaux. Il en est ressorti que la violation des prescriptions de l'édit Pacca constitue une simple contravention, punissable par une amende que nos lois fixent au maximum à 2.000 francs. La Cour d'appel d'Ancône jugeant en dernier ressort contre moi a réduit cette amende à 1.800 francs.

Parmi les tableaux vendus à l'étranger par le prince Sciarra, se trouvait le célèbre *Violoniste,* attribué à Raphaël.

On vient d'élever à Viareggio un monument à la mémoire du grand poète anglais Shelley, à l'endroit même de la plage où son corps fut rejeté par les flots. Le buste en marbre de Shelley, qui surmonte le monument, est l'œuvre du sculpteur Cerbane Lucchesi.

En Auguste Cain l'art de la statuaire contemporaine vient de perdre l'un de ses représentants les plus éminents, appartenant à ce groupe de sculpteurs animaliers qui, après le grand Barye, compte des artistes tels que Mène et Frémiet, dont les œuvres resteront peut-être, pour l'avenir, la suprême expression, la plus vivante et la plus complète, de l'art sculptural à notre époque. L'art de ces maîtres, en effet, ne doit rien à l'imi-

tation des écoles anciennes ; nulle tradition ne le rattache à l'art du passé : il doit tout à une profonde observation de la nature, à la magistrale et personnelle interprétation que ces artistes ont donnée de la force, de la souplesse, de l'élégance ou de la grandeur qu'ils ont su découvrir dans l'animal sauvage ou domestique.

Ce qui distingue Cain dans ce groupe d'admirables artistes animaliers, c'est le sens décoratif et monumental de ses figures d'animaux, sans préjudice du merveilleux instinct de la vie qui s'y révèle, d'une étude des formes très approfondie et d'une connaissance consommée de leurs mœurs et de leurs allures. Notre remarque s'applique aussi bien aux deux magnifiques groupes monumentaux en bronze du jardin des Tuileries, *Rhinocéros attaqué par des tigres* et *Tigre étouffant un crocodile*, qu'au superbe et fier *Lion à l'autruche* qui orne le jardin du Luxembourg, ainsi qu'aux groupes de chiens de meute que Cain sculpta pour l'entrée du château de Chantilly. Ce sont là des œuvres d'une ampleur magistrale et à la fois d'un grand aspect décoratif, bien que l'étude de la nature y soit serrée de très près, autant que dans la *Famille de tigres* ou *Lion et lionne se disputant un sanglier*.

Auguste Cain, qui était né à Paris, avait eu des débuts assez difficiles. Après avoir été mis en apprentissage chez un décorateur, il devint l'élève de Rude, ensuite de Barye. En 1852, il avait épousé la fille du sculpteur animalier Mène. Il laisse deux fils, MM. Henri et Georges Cain, qui se sont fait une notoriété comme peintres de genre.

Aux obsèques d'Auguste Cain, M. Henry Havard, représentant le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a retracé l'existence toute de travail du regretté sculpteur ; il a évoqué cette sympathique physionomie, « ce visage avenant d'où la barbe avait été proscrite, comme si l'on eût craint qu'elle ne cachât le sourire ; cette poitrine ouverte dont les bras s'écartaient, comme s'il eût voulu mieux nous tendre son cœur ». Parlant ensuite de l'œuvre de Cain, il l'a appréciée ainsi :

> Cette existence si bien remplie présenterait l'unité la plus parfaite, si par une contradiction étrange et inattendue, merveilleuse en quelque sorte, cet homme simple et modeste n'avait eu, plus qu'aucun autre artiste de notre temps, le sentiment du grandiose, si cette main loyale et si douce à presser n'avait eu, quand elle pétrissait l'argile, une force et une puissance irrésistibles, si ce cœur si tendre et si bon n'avait enfanté des monstres altérés de sang et donné le jour à des combats effroyables. Ne vous y trompez pas, en effet, la terreur joue son rôle dans l'admiration que provoquent les œuvres d'Auguste Cain.
>
> Sous son pouce énergique les muscles palpitaient, les fauves rugissaient, et de la chair pantelante des victimes s'élevait comme un cri déchirant et plein d'effroi.

Le président du Conseil municipal de Paris, M. Champoudry, a également rendu hommage à l'artiste et a pris acte du désir exprimé par Cain avant de mourir, que son dernier groupe en bronze, *Aigle et vautour se disputant le cadavre d'un ours*, fût offert par sa famille à la Ville de Paris pour être placé dans le square Montholon.

Le sculpteur Léon Cugnot, qui vient de mourir à l'âge de cinquante-neuf ans, avait remporté le grand prix de Rome en 1859. Il laisse plusieurs œuvres remarquables : le *Patriotisme,* qui orne la salle des États au Louvre ; le fronton de la Cour de cassation, représentant *la Justice et la Force ;* les statues de la salle des Cariatides à l'Hôtel-de-Ville de Paris ; plusieurs figures décoratives dans la grand'salle de la Cour de cassation, etc.

Gustave Lévy, le graveur qui avait obtenu au dernier Salon des Champs-Élysées la médaille d'honneur dans la section de gravure, vient de mourir à Paris. C'était un artiste de talent dont la longue carrière méritait bien la récompense qui lui avait été décernée il y a quelques mois. Il compte parmi les meilleurs graveurs au burin qui ont eu à cœur de maintenir les grandes traditions d'un genre que les procédés faciles de reproduction ont malheureusement trop fait délaisser.

Gustave Lévy était né à Toul en 1819.

Dans la livraison d'août dernier, l'*Artiste* a inséré un article de Théophile Gautier, que, par erreur, M. Arsène Houssaye, — qu'en l'espèce nous avions les meilleures raisons de croire bien informé, — nous avait communiqué comme inédit.

L'erreur de M. Arsène Houssaye, qui fut aussi la nôtre, nous est révélée par M. le vicomte de Spoelberch de Louvenjoul qui connaît nos maîtres mieux que nous-mêmes.

L'érudit historien des *Œuvres de Théophile Gautier* veut bien nous informer que l'article dont il s'agit avait déjà paru parmi les feuilletons littéraires du *Moniteur universel,* le 7 janvier 1854.

Cette rectification faite, gageons qu'aucun des lecteurs de l'*Artiste* ne regrettera d'avoir lu ou même relu les belles pages de ce maître de la plume qui fut Théophile Gautier. (N. D. L. R.)



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



NOTICE SUR LA VIE ET LES ŒUVRES

DE

M. CHARLES GOUNOD

LUE DANS LA SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE
DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

PAR M. LE COMTE HENRI DELABORDE, SECRÉTAIRE PERPÉTUEL

MESSIEURS,



IL y a, dans l'histoire de l'art, des noms qu'il suffit de prononcer pour en justifier la gloire : le nom de Gounod est un de ceux-là. Les œuvres qui l'ont consacré demeurent présentes à toutes les mémoires parce qu'elles correspondent à toutes les aspirations, à tous les sentiments, à toutes les émotions de notre cœur. Elles en stimulent les élans vers l'idéal avec la même puissance qu'elles l'intéressent aux passions de la terre, et l'on ne sait, en face d'un art à la fois aussi entraînant et aussi raffiné, ce qu'il faut admirer le plus de son élévation ou de sa souplesse ; de la grâce pénétrante avec laquelle il nous persuade ou de l'empire qu'il exerce de haute lutte sur les imaginations les plus jeunes, comme sur celles que l'âge semblerait avoir rendues les moins promptes à l'enthousiasme. Depuis cet hymne radieux, — *Le ciel a visité la terre,* —. qui électrise l'âme des enfants à l'heure de leur première communion, jusqu'à telles strophes de *Rédemption* ou de *Mors et Vita,* dont l'éloquence pathétique soulève

chez les hommes avancés déjà dans la vie des souvenirs de deuil en même temps qu'elle les anime aux pieuses espérances ; depuis la poésie d'une exquise pastorale comme *Mireille* jusqu'à la peinture des tragiques amours de Faust et de Marguerite, de Roméo et de Juliette, ou des sereines tendresses de Philémon et de Baucis en cheveux blancs, — tout ce qu'a produit Gounod atteste chez lui cette aptitude merveilleuse à s'identifier avec les conditions, si variées qu'elles soient, de chaque tâche et à se montrer l'interprète aussi bien inspiré des sentiments sacrés que des sentiments d'un ordre tout humain.

Aimant et expansif par excellence, le grand artiste avait si naturellement besoin de conquérir les autres à sa foi, quel qu'en fût l'objet, — religieux ou profane, — qu'il se livrait en toute occasion tout entier et que, dans ses relations personnelles aussi bien que dans ses œuvres, il ne songeait jamais à rien exprimer q'uil ne sentît passionnément, à ne rien faire croire qu'il ne crût. De là les incomparables séductions de sa parole enflammée, mais, comme son imagination musicale, ardente par la seule force de son foyer propre, brillante sans nul éclat d'emprunt ; de là, dans tout ce qui est émané de lui l'empreinte d'une sincérité absolue ; de là, enfin, l'explication qu'on pourrait donner de tous les actes de sa vie, sans en excepter même les plus compliqués en apparence. On a souvent qualifié Gounod d'enchanteur : rien de plus vrai, mais à la condition d'ajouter qu'il subissait le premier l'influence qu'il avait le don de répandre, et que, s'il réussissait si infailliblement à « enchanter » les autres, c'est qu'il était lui-même, comme la pythonisse de l'antiquité, tout possédé du dieu qui parlait par sa bouche.

Il semble d'ailleurs que bien avant l'époque où nul, en face de Gounod, ne pouvait se soustraire au souvenir des chefs-d'œuvre qu'il avait produits et à l'ascendant qu'achevait de lui donner la chaleur communicative de sa parole, le charme inhérent à sa personne même, à la franchise engageante de sa physionomie, suffisait déjà pour lui attirer une sympathie instinctive. Assez récemment encore, quelques-uns de ses camarades d'enfance dans la maison paternelle ou de ses anciens condisciples au lycée Saint-Louis nous parlaient de ce singulier privilège, de cette sorte de faculté magique qu'il avait dès lors de plaire à première vue et de se faire aimer. Que serait-ce, à plus forte raison, si l'on interrogeait les souvenirs de

ceux qui ont été les compagnons de sa jeunesse, de ceux d'entre vous, Messieurs, qui, jadis pensionnaires avec lui de l'Académie de France à Rome, l'avaient connu dans toute la grâce de ses vingt ans, dans la fraîcheur des premières inspirations de son génie, dans les premiers enivrements en un mot d'une vie si largement ouverte à tous les enthousiasmes, si riche en promesses et, en même temps, si prompte à les réaliser ?

Comment oublier en effet que plusieurs de ces mélodies universellement admirées aujourd'hui, — *Le Soir,* par exemple, *Le Vallon,* ou, mieux encore, *Le Printemps,* c'est-à-dire un des chants d'amour les plus émus et les plus émouvants qui soient jamais sortis du cœur d'un artiste, — que d'autres compositions du même genre aussi profondément expressives ont été conçues et écrites par Gounod, il y a un demi-siècle, pendant ce séjour à Rome dont il devait d'ailleurs jusqu'à la fin de sa vie conserver si tendrement la mémoire et si hautement proclamer les bienfaits ? Malheur à quiconque sur ce point s'aventurait à le contredire ! Malheur à ceux qui, sous le prétexte d'affranchir les jeunes artistes, essayaient de représenter la Villa Médicis comme une sorte de bastille où les talents s'étiolent et d'où ils ne peuvent sortir qu'usés d'avance ou déformés ! Quelle verve ne trouvait-il pas en lui pour faire justice de ces sophismes et pour châtier les détracteurs de la noble institution !

Il y parut bien, vous le savez, Messieurs, lorsque, il y a quelques années, à une attaque publique tentée contre sa chère Académie de France à Rome, il répondit par des pages insérées là même où l'étrange réquisitoire avait paru et qui, elles du moins, ne permettaient pas de réplique. — « En réalité, écrivait-il alors, le vœu que vous formez est celui-ci : plus d'éducation, plus de connaissances acquises et transmissibles, c'est-à-dire plus de capital, partant plus de patrimoine ni d'héritage ; plus de passé, partant plus de traditions, plus de parternité intellectuelle... Et ce que j'admire, ajoutait-il, c'est que ceux qui prêchent ce système sont les mêmes qui parlent à tout propos de l' « École de l'avenir ». L'avenir ! De quel droit l'invoquez-vous donc, vous qui demain serez devenus pour lui ce passé dont vous ne voulez pas ? » Et, après avoir démontré les avantages de « cette retraite où l'on apprend, loin du bruit et des inquiétudes fiévreuses, à écouter ce qui se passe au fond de soi », il terminait par ces mots :

« Conservons-la donc à tout prix, cette belle École de Rome ; défendons de toutes nos forces cet asile sacré, ce siège deux fois séculaire d'une dynastie de talents qui n'ont pas été et qui ne sont pas, que je sache, pour autoriser la pitié dont on essaie de la flétrir ».

Lorsque, à la suite du concours qui lui avait valu le Grand Prix en 1839, Gounod, alors âgé de vingt et un ans, arrivait à la Villa Médicis où entraient en même temps que lui le futur peintre de la *Mal'aria* et le futur architecte du nouveau Louvre, il y apportait, outre la passion de son art spécial, un amour presque égal pour l'art sous ses diverses formes et, jusqu'à un certain point, une expérience de l'esprit et des yeux qui l'avait préparé mieux qu'un autre à l'intelligence des chefs-d'œuvre en face desquels il allait se trouver.

Fils d'un peintre de talent qui, vers la fin du siècle précédent, avait été, lui aussi, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, il s'était, dans le milieu qui l'entourait, familiarisé dès l'enfance avec des exemples techniques qu'il avait de plus essayé par moments de s'approprier, le crayon à la main. Qui sait même ? Peut-être, — il me l'a donné à entendre quelquefois, — la pensée était-elle venue à Gounod de se vouer à la peinture avant celle de demander à la musique et aux enseignements successifs de Reicha, de Lesueur et d'Halévy, l'emploi de ses admirables facultés ; peut-être, lorsqu'il eût perdu son père, rêva-t-il d'abord d'être le second peintre de son nom et d'appliquer à la représentation des formes visibles ce sentiment instinctif du beau, cette puissance d'imagination poétique qu'il portait en lui. Quoi qu'il en soit, aux différentes époques de sa vie, quelque chose dans l'expression de ses idées musicales a toujours subsisté de ses premières préoccupations pittoresques, et quand il lui arrivait en causant d'avoir à définir le caractère imprimé par lui à tel de ses ouvrages, son langage même ne laissait pas de se ressentir des habitudes de son esprit sur ce point. La partition de *Mireille* par exemple, avec les sensations qu'elle donne de pleine campagne et de plein jour, était pour lui « un paysage, une page d'album » ; celle de *Polyeucte* « une fresque », par l'ampleur de l'ordonnance et par la sobriété des moyens d'exécution ; enfin, en raison de la spirituelle familiarité du style, celle du *Médecin malgré lui* un « tableau de genre ».

Quant à ses compositions religieuses, j'ignore quels termes

Gounod, pour les qualifier, eût empruntés au vocabulaire des arts du dessin ; mais dans un écrit publié, il y a quelques années, sur les *Oratorios* du Maître, un expert certes en pareille matière, un de vous, Messieurs, comparait, comme l'eût peut-être fait Gounod lui-même, les intentions qu'expriment certaines parties de *Rédemption* « à ces larges effets fréquents dans les tableaux des *primitifs* ». Et M. Saint-Saëns ajoutait : « Il faudrait encore se reporter aux œuvres de ces anciens peintres pour trouver une impression de naïveté et de fraîcheur analogue à celle que fait éprouver par exemple l'épisode des *Saintes Femmes au Tombeau*... La simplicité des moyens employés et la grandeur des résultats obtenus, c'est d'ailleurs, — avec le charme spécial et pénétrant dont il a le secret, — la caractéristique de M. Gounod [1]. » Nous dirons à notre tour, en nous fondant sur les *Rapports* officiels auxquels donnèrent lieu les envois du jeune pensionnaire : c'est là aussi le genre de mérite que l'Académie s'empressait, il y a cinquante ans, de reconnaître à l'auteur « si bien inspiré » des morceaux soumis alors à son examen, avec la confiance, ajoutait-elle, qu'il « saurait dans l'avenir retrouver souvent des chants aussi suaves [2] ».

On sait dans quelle large mesure un pareil vœu reçut satisfaction et combien de belles œuvres en tous genres vinrent successivement justifier les espérances que vos prédécesseurs, Messieurs, avaient conçues. Ce ne fut toufefois qu'après un intervalle de plusieurs années entre ses derniers envois de Rome et la production de son premier ouvrage dramatique que Gounod rentra, au moins pour le public, dans la carrière où ses débuts l'avaient si heureusement signalé.

Revenu à Paris en 1843, il y resta oisif en apparence jusqu'en 1851, c'est-à-dire jusqu'au jour où *Sapho* fut représentée à l'Opéra. Était-ce donc que pour lui, comme cela est arrivé pour tant d'autres, les occasions de publicité eussent manqué quoi qu'il essayât, et que l'activité de ses efforts en vue d'un livret à obtenir ou d'une salle de concert à se faire ouvrir se fût dépensée en pure perte ? En réalité l'obscurité dont le jeune musicien s'enveloppait alors n'avait rien que de volontaire. C'était exclusivement dans les murs du

[1] *Nouvelle Revue* (septembre 1888).

[2] *Rapport sur les ouvrages envoyés de Rome par les pensionnaires de l'Académie royale de France* (année 1842).

sanctuaire où il s'était réfugié pour se soustraire aux séductions du monde qu'il entendait exercer son art, en attendant qu'au titre de « maître de chapelle » qu'il avait reçu à son entrée il lui fût permis de joindre celui que lui conférerait l'ordination ; car, tout en ne remplissant encore à Saint-François-Xavier des Missions étrangères que des fonctions à demi laïques, Gounod, sous les habits de séminariste, se préparait au sacerdoce par des études ardemment entreprises et consciencieusement poursuivies. Déjà même, il se regardait comme si bien engagé qu'il signait ainsi : « l'abbé Gounod » une suite de pièces musicales pour les offices de la Semaine Sainte composées et gravées en 1844.

Quatre ans plus tard, il est vrai, « l'abbé Gounod » ne portait plus le costume ecclésiastique, et bientôt, sans cesser encore d'être par leur caractère même destinées à l'église, ses œuvres trouvaient en dehors de la chapelle des Missions, dans un concert par exemple donné au *Saint-Martin's Hall* de Londres, une hospitalité moins austère et des moyens de publicité plus étendus. Enfin, que quelques mois s'écoulent, et un ouvrage expressément écrit pour la scène achèvera de marquer dans la carrière du maître la fin de de la période que je viens de rappeler.

Certes, il n'y aurait ici ni opportunité, ni convenance à prétendre scruter les motifs d'un changement en apparence aussi radical ; mais, ne fût-ce que pour prévenir, au moins sur un point, les méprises, il est permis, nécessaire même de dire que ce changement apporté par Gounod dans les conditions extérieures de sa vie n'entraîna nullement pour lui l'abandon des croyances qui l'avaient poussé à se séparer du monde pendant un certain temps. Si, au cours des quarante années qui suivirent, quelques semblants de démentis purent donner le change sur la permanence de ses sentiments intimes ; si, dans quelques circonstances de cette existence parfois troublée, l'autorité de la loi chrétienne parut plus ou moins compromise, il n'en demeure pas moins strictement vrai qu'à aucun moment la foi ne cessa d'habiter un cœur qui, au milieu de ses agitations mêmes, malgré la différence des temps, malgré l'âge, malgré tout, gardait au fond sa sincérité juvénile et, comme il est permis de le dire sans exagération d'aucune sorte, son invincible ingénuité.

D'ailleurs, à une époque bien voisine encore de ses débuts dans la carrière de compositeur dramatique, bien peu après la représen-

tation sur la scène de l'Opéra de ses deux premiers ouvrages, *Sapho* et *La Nonne sanglante,* l'un précédé, l'autre suivi de l'exécution au Théâtre-Français des chœurs de la tragédie d'*Ulysse* par Ponsard, Gounod en était revenu avec autant de zèle que jamais à la musique sacrée, objet de ses prédilections et de ses travaux précédents. La *Messe* dite *de Sainte-Cécile,* qu'on entendit pour la première fois à Saint-Eustache en 1856, fournissait, en même temps que la preuve de sa persévérance dans une voie qu'il semblait avoir quittée, un éclatant témoignage de la puissance avec laquelle il était capable de renouer dans notre école une tradition interrompue depuis Lesueur et Cherubini : ou plutôt n'était-ce pas, à vrai dire, une tradition qu'il fondait à son tour en rajeunissant à sa manière, en réformant même sur quelques points essentiels les pratiques de ses devanciers? N'y avait-il pas ici une nouveauté relative, non seulement dans la prédominance du rôle attribué aux voix, fort contrairement aux procédés surtout symphoniques adoptés par Beethoven entre autres en pareil cas, mais aussi dans la traduction par la musique de certains textes liturgiques ordinairement réservés à la seule parole de l'officiant? En introduisant par exemple dans la trame musicale de l'*Agnus Dei* chanté par le chœur le texte *Domine non sum dignus* que le prêtre prononce à l'autel, Gounod ne laissait pas de s'écarter jusqu'à un certain point d'un usage, mais il n'avait garde pour cela de compromettre, au profit de son originalité, l'inviolable majesté des formules consacrées du culte. Il savait trop bien que le caractère d'une œuvre de musique religieuse doit demeurer impersonnel ; que cette œuvre ayant pour objet d'enlever l'auditeur aux souvenirs et aux préoccupations du monde, elle doit l'amener à oublier aussi le nom de l'artiste qui l'a faite ; qu'en un mot, et pour m'abriter une fois de plus sous l'autorité d'un juge dont j'invoquais, il y a un instant, le témoignage, « il faut, sur le seuil du temple de l'art sacré, laisser toute arrière-pensée d'égoïsme pour l'adoration en esprit et en vérité... C'est la région du calme, de l'azur inaltérable. N'y entre pas qui veut! »

L'auteur de la *Messe de Sainte-Cécile* venait d'y entrer en maître et de plain-pied. Il s'était par ce noble ouvrage placé au premier rang dans l'opinion des musiciens. Néamoins, en raison de son caractère même, une entreprise aussi étrangère aux goûts et aux habitudes de la foule n'avait pu, en dehors du monde des initiés,

procurer au nom de Gounod qu'une notoriété encore incertaine ou, si l'on veut, que la continuation de la bienveillance un peu froide avec laquelle le talent de l'artiste avait été accueilli sous d'autres formes et dans un milieu tout différent. Les premiers essais de Gounod au théâtre n'avaient guère abouti en effet qu'à ce que, dans la langue du lieu, on appelle des « succès d'estime ». *Sapho* elle-même, — cette partition si unanimement appréciée aujourd'hui que plusieurs des morceaux dont elle se compose sont devenus classiques, comme dans un autre ordre d'art les vers d'André Chénier, — *Sapho* n'avait pas laissé, à l'époque où elle parut, de déconcerter jusqu'à un certain point le public : et cela, malgré l'extrême limpidité des idées musicales et du style, malgré l'heureuse fortune qu'avait eue le compositeur d'être secondé par les inspirations personnelles d'une admirable cantatrice. Il fallait que quelque temps s'écoulât encore avant que l'auteur de *Sapho* et de la *Messe de Sainte-Cécile,* devenu l'auteur de *Faust* (1859), conquît pleinement la célébrité et que, à la suite de cette victoire décisive, s'ouvrît pour lui la brillante carrière dont, — sans parler du reste, — *Philémon et Baucis, Mireille, Roméo et Juliette* devaient successivement marquer les étapes, et les *Oratorios* des dernières années la conclusion.

De toutes les œuvres de Gounod, *Faust* est certaiment la plus populaire. Quelque admiration qu'inspirent les autres et si général, à l'étranger comme en France, qu'en ait pu être le succès, aucune n'a autant que celle-ci gardé le privilège d'une popularité continue ; aucune n'est restée aussi invariablement en crédit. Il n'est pas en Europe un seul grand théâtre lyrique qui ne l'ait, d'année en année, maintenue au courant de son répertoire, pas une salle de concert où l'on n'en exécute d'ordinaire quelque fragment, on dirait presque pas une famille possédant un piano qui ne possède aussi la partition de *Faust* : si bien que, pour trouver un autre exemple de cette perpétuité dans le succès, il faudrait le demander à la carrière de l'illustre doyen de notre section de composition musicale et à la longévité exceptionnelle d'une des œuvres qu'il a signées. Naguère, à l'occasion de la millième représentation à Paris de *Mignon,* des applaudissements unanimes saluaient la longue gloire de M. Ambroise Thomas : qu'il me soit permis aujourd'hui, Messieurs, de renouveler en votre nom l'hommage qui lui était rendu ce jour-là, et d'associer aux souvenirs que

Gounod nous laisse l'expression de notre vénération et de notre affection présentes pour celui qui fut, en même temps que son émule, son admirateur profondément sincère et l'un de ses plus dévoués amis.

Lorsque, il y a un peu plus de trente ans, Gounod entreprenait de revêtir de formes musicales la terrible fable dramatique imaginée par Gœthe vers la fin du dernier siècle, sa tentative avait eu d'ailleurs quelques précédents déjà. En Allemagne, en France, en Italie même, des œuvres venaient de se succéder où le sujet avait été traité, soit sous forme d'opéra proprement dit, comme celui que Spohr fit représenter à Francfort en 1818, soit sous forme de symphonie mêlée de chant, comme la *Damnation de Faust* composée par Berlioz et exécutée pour la première fois à Paris en 1846. Néanmoins, quels que fussent les mérites particuliers de ces divers ouvrages, le problème dans aucun d'eux n'avait été si complètement résolu que la pensée de l'aborder de nouveau ne pût plus venir à l'esprit de personne. Les très sérieuses qualités au point de vue de l'harmonie qui recommandent l'opéra de Spohr n'en laissent pas moins regretter, dans beaucoup de parties, un certain effacement des caractères et des passions propres aux personnages mis en scène. L'œuvre de Berlioz au contraire, quelque forte impression qu'elle produise, est avant tout une œuvre descriptive, une sorte d'oratorio pittoresque, énergique dans l'emploi des moyens, parfois jusqu'à la violence, et ayant en réalité la sensation pour objet bien plutôt que l'émotion intime et consciente d'elle-même.

Il appartenait à Gounod, dans son interprétation du chef-d'œuvre de Gœthe, de concilier les éléments entre lesquels ses devanciers n'avaient fait que choisir, chacun suivant son tempérament personnel. Lui seul devait avoir l'art d'humaniser, pour ainsi parler, le fantastique au point de le rendre presque vraisemblable et, d'une autre part, de spiritualiser si bien le réel que l'image, quelque véridique qu'elle fût, gardât toujours une signification idéale. Où trouver, entre des scènes de tous genres comme celles dont se compose l'opéra du maître, — scènes d'intérieur ou de place publique, de fête joyeuse ou de deuil, — des contrastes plus franchement et, en même temps, plus ingénieusement formulés? Où et quand les troubles mystérieux de l'amour ont-ils été analysés avec une sagacité plus incisive et ses entraînements dépeints avec une plus brûlante énergie? Après les entreprises tentées par

d'autres, Gounod, en composant son *Faust*, a fait acte d'inventeur souverain. Sur un champ plus ou moins heureusement exploité déjà, il a élevé un monument définitif, et l'on serait aussi mal venu à admettre pour quelque compositeur futur le droit d'écrire un nouvel ouvrage sur le même thème qu'à regarder comme possible pour lui de refaire un *Freyschütz* après Weber ou un *Guillaume Tell* après Rossini.

N'est-ce pas aussi ce qu'on serait autorisé à dire du beau poème musical consacré par Gounod à l'histoire légendaire des deux amants de Vérone, bien qu'ici les situations et les effets scéniques soient moins variés qu'ils ne le sont dans *Faust?* L'avis même a été émis que la partition tout entière de *Roméo et Juliette* n'était qu'un duo d'amour en plusieurs actes. Soit ; mais quel intérêt excite et développe cette expression continue d'un même sentiment! Ou plutôt, quelle succession d'émotions diverses, malgré l'unité de leur principe, n'en résulte-t-il pas pour l'âme qui s'étudie elle-même et se reconnaît dans ce vivant tableau de la passion humaine et des phases qu'il lui faut fatalement traverser, depuis les heures d'espoir ou de pleine félicité jusqu'à celles des déchirements suprêmes!

Oui, ce que le maître nous retrace ici avec une autorité sans réplique, ce n'est pas seulement l'aventure de deux amoureux à une époque donnée et dans des circonstances spéciales ; c'est l'histoire de l'amour même dans ce qu'il a de caractéristique en soi, d'universel, d'éternellement vivace. Quels que soient au surplus les types ou les milieux choisis par Gounod pour l'exposition de cette thèse psychologique, partout et toujours il la soutient, sauf les différences nécessaires dans les termes, avec la même force de conviction et la même chaleur expansive. Lorsque, par exemple, au lieu des scènes d'amour empruntées à l'antiquité grecque ou au moyen-âge italien, il lui arrivera d'en reproduire une qui se sera passée de nos jours et sous le ciel de notre Provence, il saura remplir cette nouvelle tâche de telle sorte qu'il intéresse le cœur de chacun à un épisode de la vie rustique aussi sûrement qu'ailleurs aux faits héroïques ou aux raffinements de la passion.

Est-ce donc que, pour se donner carrière dans le sens de sa faculté dominante, Gounod ait besoin du théâtre et des moyens d'action sur le public qu'il comporte ? Est-ce que ce musicien de l'amour, s'il en fut, ne se montre tel qu'à ses heures ou dans cer-

taines circonstances déterminées ? Toute occasion au contraire lui est bonne pour laisser s'épancher, comme de source, les secrets de son âme aimante. Ses inspirations religieuses elles-mêmes ne procèdent-elles pas avant tout de la tendresse et d'une tendresse qui, se résolvant en effusions mystiques, n'en garde pas moins au fond son charme propre et son caractère distinctif ?

Et quant aux « mélodies » du maître, quant à cette riche série de morceaux si complets dans leur brièveté, si délicatement ou si fortement expressifs, quelles preuves n'y trouverait-on pas, à plus forte raison, de la volonté permanente chez lui de subordonner aux suggestions du cœur les calculs, même les plus habiles, de l'esprit ! Par l'intensité du sentiment qu'il traduit, comme par la clarté, par la simplicité exquise des formes de la traduction, il est tel de ces chants où, suivant le mot du poète, « la passion parle toute pure », qu'il serait permis de placer, bien près peut-être de l'incomparable *Voi che sapete* de Mozart, parmi les types les plus achevés en musique de la sensibilité sans afféterie et de la sincérité dans la grâce.

La sincérité ! Elle est, je l'ai dit déjà, l'essence même du génie de Gounod, comme elle était en principe aux yeux du maître la condition nécessaire de toute œuvre d'art, la loi primordiale imposée à tout artiste. De là sa profonde aversion, en matière musicale, pour les artifices de l'esprit de système, pour les pédantesques ruses tendant à déguiser l'indigence de l'invention sous des formes surchargées et ne réussissant en réalité qu'à rendre, comme il disait, la musique « irrespirable ». En face de certaines entreprises tentées de nos jours en ce sens, — si contrairement d'ailleurs aux inclinations mêmes et au passé de notre art national, — il ne se tenait pas, surtout quand les coupables étaient au début de leur carrière, de donner à ceux-ci ou à leurs dupes de sévères avertissements. Lui, d'ordinaire si bienveillant pour tous, si prompt à reconnaître le talent même à l'état de lueur et à l'encourager, quelque novice qu'il fût encore, il se montrait en pareil cas sans pitié. « Ah ! jeunes gens, s'écriait-il naguère en s'adressant à ceux qui, sous couleur de progrès scientifique, essaient de faire prévaloir cette religion du néant, jeunes gens qui repoussez la doctrine des maîtres comme un joug humiliant pour votre individualité ombrageuse et qui vous jetez à la remorque du premier charlatan venu ! Je vous connais et je sais

ce que vous voulez : vous ne visez qu'à l'effet personnel. Ce n'est pas votre art qui vous possède, c'est votre *moi*. Vous vous souciez bien moins d'être que de paraître, et la passion qui vous anime n'est rien de plus que le cauchemar de votre propre succès [1]. »

Nul plus que lui, Messieurs, n'avait le droit de parler ainsi, car l'inspiration continue de sa vie a été le culte de l'art dans ce qu'il a de supérieur aux calculs égoïstes ou à la politique du mensonge; nul n'eût été mieux autorisé à répéter, en se l'appliquant à lui-même, cette parole du prophète aussi profondément vraie, aussi bonne à dire aujourd'hui qu'il y a trois mille ans : « J'ai cru, c'est pourquoi j'ai parlé. » Il a cru, lui, du fond de son cœur, au beau et à sa bienfaisante influence ; il l'a aimé, il a travaillé à le rendre avec une bonne foi et un zèle qui ne se sont jamais démentis, et le respect qu'il mérite à ce titre s'impose aussi impérieusement que l'admiration pour ses œuvres mêmes. Dans le domaine de l'art d'ailleurs, tout grand talent commence et finit par l'enthousiasme : celui-ci, depuis ses premiers jusqu'à ses derniers témoignages, fournit un exemple de plus de cette constance généreuse en même temps qu'il justifie par une démonstration pratique cette définition de la fonction de l'artiste que Gounod lui-même donnait, il y a quelques années, dans une solennité pareille à celle qui nous rassemble aujourd'hui : « L'artiste, disait-il, n'est pas seulement une sorte d'appareil mécanique sur lequel se réfléchit ou s'imprime l'image des objets extérieurs ; c'est une lyre vivante et consciente, que le contact de la nature révèle à elle-même et fait vibrer. » Pour parler son langage, on pourrait dire de lui qu'il a été une lyre d'or dont la pureté même exaltait la puissance et qui ne résonnait si harmonieusement sous les influences d'en haut que parce qu'elle était en soi d'une essence rare et d'une impressionabilité exquise. — Mais laissons là les comparaisons et les métaphores, même celles que l'on emprunterait à Gounod. Les œuvres qu'il nous a léguées ont une éloquence assez haute pour qu'il suffise d'y renvoyer chacun, en se fiant à l'église, au théâtre, à la salle de concert, et même au foyer domestique, du soin d'entretenir une pareille gloire ou, au besoin, de la défendre contre je ne sais quelles velléités d'ingratitude qui, si vaines ou si répugnantes qu'elles puissent être, auraient, dit-on, essayé déjà de se manifester.

[1] *Séance publique annuelle des cinq Académies* (25 octobre 1882).

Les dernières années de Gounod, presque aussi fécondes d'ailleurs que l'avaient été pour lui celles de la jeunesse, s'écoulèrent dans un apaisement qui, sans refroidir sa passion pour l'art, l'avait rassérénée en quelque sorte et de plus en plus élevée au-dessus des préoccupations mondaines. Après avoir fait représenter à l'Opéra-Comique *Cinq-Mars,* à l'Opéra *Polyeucte* et le *Tribut de Zamora,* c'est-à-dire à partir de l'année 1881, Gounod avait complètement cessé d'écrire pour le théâtre. Revenant à des travaux du même ordre que ceux auxquels il s'était d'abord consacré, — et dont il avait au reste renoué une fois la tradition en composant *Gallia* au lendemain de nos désastres, — il ne songea plus qu'à « tourner, comme il disait, du côté du ciel toutes ses forces de contemplation », et nous ajouterons, nous, toutes les tendresses accoutumées de son âme. De là, — depuis des oratorios tels que *Rédemption* et *Mors et Vita* jusqu'à la *Messe de Jeanne d'Arc,* dédiée par lui au cardinal-archevêque de Reims, son ancien condisciple au séminaire, jusqu'à ce *Requiem* inspiré par un deuil de famille et qui devait, quand il serait exécuté pour la première fois, devenir en réalité une prière à l'intention du maître lui-même, — tant de belles compositions religieuses reliant avec une touchante logique la fin de cette vie à la période de ses commencements. Auprès d'une femme dont le dévouement et le courage à toutes époques avaient été pour lui un secours toujours prêt, entouré d'enfants qui le chérissaient pour sa bonté à aussi juste titre qu'ils avaient l'orgueil de sa gloire, le doux et illustre vieillard ajoutait par le calme de sa vie présente quelque chose de la dignité patriarcale à l'éclatante célébrité que ses œuvres lui avaient acquise.

La mort vint briser subitement cette existence si belle, si pleine de sève encore. Quelques mois auparavant, il est vrai, une première attaque du mal qui le terrassait il y a un an, avait été pour Gounod un avertissement dont il avait d'avance accepté les suites avec une pieuse résignation et, pour ses amis, un motif sérieux d'inquiétude. Néanmoins, le péril avait paru si bien conjuré, la présence de notre glorieux confrère aux séances de l'Académie était redevenue si habituelle que l'espoir nous semblait permis de le voir, longtemps encore, siéger parmi nous à cette place qu'il occupait depuis plus d'un quart de siècle. On sait comment cet espoir fut déçu et sous quel coup foudroyant Gounod tomba pour ne plus se relever, au moment même où, plus vivant que

jamais en apparence, il travaillait avec sa famille et avec un jeune musicien, lauréat du récent concours au Prix de Rome, à préparer l'exécution prochaine de ce *Requiem* qui devait être pour lui le chant du cygne. La séance venait de se terminer, le jour était pris pour une séance nouvelle, et déjà Gounod, avec le soin méthodique dont il avait l'habitude en pareil cas, avait rassemblé et mis en ordre les feuillets de son manuscrit, lorsque sur les pages où il avait inscrit sa suprême pensée d'artiste il abaissa le front, sous le poids d'un sommeil sans réveil. Quelques heures plus tard, la mort avait achevé son œuvre et tout pris de ce qui restait encore de lui.

Aurions-nous bien le droit au surplus de nous plaindre amèrement de cette séparation si brusque ? Tout en déplorant le vide immense que la mort de Gounod laisse parmi nous, ne nous faut-il pas reconnaître qu'au respect dû à sa mémoire rien ne se mêle des regrets auxquels nous eût condamnés peut-être un plus long intervalle entre l'heure où il a été frappé et celle où il devait rendre le dernier soupir ? Qu'on se le figure, après une atteinte sous laquelle il n'eût, pour ainsi dire, succombé qu'à demi, traînant un semblant d'existence toute physique ; qu'on se le figure, lui qui avait été par-dessus tout, — et avec quelle puissance de rayonnement ! — une âme, réduit à n'être plus qu'un corps. Dieu ne l'a pas voulu. En entrant instantanément dans la mort, alors qu'il s'appartenait tout entier, le grand artiste ne nous a légué que des souvenirs dignes de lui, que des œuvres, quelles qu'en soient les dates dans sa carrière, capables toutes d'en perpétuer l'honneur. Sans doute, parmi ces œuvres chacun pourra en choisir une dont il fera, selon son inclination ou ses lumières propres, l'objet spécial de ses prédilections. Tel d'entre nous, par exemple, partageant en cela une opinion exprimée par Rossini, voudra voir avant tout dans Gounod l'auteur de *Mireille* et de *Philémon et Baucis*, tel autre celui de *Faust*, tel autre enfin l'auteur de la *Messe de Sainte Cécile* ou de *Rédemption*. Rien de plus légitime : mais à la condition de se souvenir aussi des titres qu'il s'est acquis ailleurs ; à la condition de garder une admiration d'ensemble pour un maître qui non seulement a réussi dans tous les genres, mais qui dans l'accomplissement de la moindre de ses tâches a mis sans marchander tout ce qu'il avait de zèle studieux, d'émotion franche et d'amour passionné du beau.

Un mot encore, et, ce mot étant de Gounod lui-même, c'est par là qu'il conviendra de finir. « Nous n'emporterons d'ici-bas, disait-il peu de jours avant sa mort, et nous ne retrouverons de nous là-haut que ce que nous en aurons donné. » Or, quel homme moins que celui-là a été avare de soi, de l'influence bienfaisante qu'il lui appartenait d'exercer ? Quel homme, parmi les artistes qui de nos jours ont honoré la France, s'est plus libéralement « donné » à ceux qu'il avait la mission de gagner au culte des nobles choses et des éternelles vérités ?

COMTE HENRI DELABORDE.





E. FRÉMIET

(Suite) [1]



N septembre 1886, j'arrivais sur cette place de Jassy, en Moldavie, où s'élève, gracieuse et noble comme toutes ses pareilles, la statue équestre d'Étienne-le-Grand *Stefan cel Mare,* que M. Frémiet avait exposée quelques années auparavant, au Salon des Champs-Élysées. J'étais venu là par ces chemins qui traversent l'Europe, de Paris à Constantinople, et que j'ai appelés le Chemin des Croisades. Aussi bien, sur ces routes lointaines, où tant du sang de nos pères est devenu un vol de poussière blonde quand le vent souffle, je ne

[1] Voir l'*Artiste* d'août, septembre et novembre 1892, janvier, septembre, octobre et décembre 1893, mars 1894.



ÉTIENNE LE GRAND

me promenais point en touriste. Mon voyage n'était point une partie de plaisir, ni une distraction d'oisif. Pour les gens qui me voyaient passer et dont quelques-uns quittaient leurs demeures pour me suivre aussi loin qu'ils pouvaient, je n'étais ni un passant, ni un curieux, ni un indifférent. J'étais venu, appelé par des hommes qui avaient besoin de moi, pour accomplir un devoir dicté par une pensée commune entre nous. Ce devoir était très différent de celui d'un acteur en tournée. Ma mission se bornait à travailler de mon état de chrétien menacé dans son âme et dans sa patrie, parmi d'autres chrétiens menacés dans leur âme et dans leur patrie, par ces hommes de proie qui travaillent à bouleverser nos facultés morales, s'emploient à nous fermer le ciel de nos espérances, pour mieux ouvrir leurs banques de désolation.

Les gens qui me faisaient escorte étaient des Roumains ardents, dont le cœur bat à fleur de poitrine. Nous avions ensemble parlé aux populations du Danube de ce qu'elles aiment le plus, de ce qu'elles comprennent le mieux, la patrie, ce sol dont le blé passe en nous pour se transmuer en sang humain. Nous avions résumé les motifs qui donnent à un peuple le droit de se dire chez lui sur une terre dont il porte le nom depuis des siècles, et pour laquelle il a de tout temps versé le meilleur de son sang. J'avais admiré l'extraordinaire robustesse de ces paysans du Danube qui portent au fond d'eux-mêmes, comme une incarnation, le sublime mystère de la terre faite homme. Ce que leur esprit comprenait à demi mot, leur âme le sentait avec une intensité de lumière vraiment inouïe. Physiquement, les paysans des rives que « lave le Danube » sont superbes, la taille élevée, le buste droit, les épaules nobles, la tête belle, le visage dessiné avec force, le regard clair et le nez bien en place. Le portrait « très fidèle » de Marc Aurèle n'est plus fidèle de nos jours, quant à l'extérieur. Mais l'âme du Danubien de la fable n'a pas diminué. Elle est toujours d'une trempe altière. Le paysan du Danube est demeuré l'orateur hardi, qui plaide avec son cœur la cause de la terre et du travail de l'homme. Il est resté l'être de grand cœur, de bon sens et d'éloquence dont La Fontaine rapporte l'interpellation. Sa voix, quand il parle de la patrie, est ample comme la voix du vent. Ce colosse ceinturé de cuir dans sa blouse brodée comme un étendard, est fils de l'espace. Il vit tout haut, en plein air, à charge de garder l'horizon de son pays. Ses cheveux longs, taillés en plein style Louis XIII, s'agitent à son discours

comme les feuilles des chênes grifaines tremblent sous la tempête. La silhouette de ce paysan appartient à l'étendue de ses fertiles plaines où se cultivent d'heureux champs. Ce laboureur obéit à une âme de héros. Son dévouement à sa terre est la borne de son existence. Ses préoccupations personnelles n'iront jamais plus loin que le soin du pays. Tous les efforts de son intelligence tendent à en accroître le prestige et la grandeur. On les a vus pendant cette guerre de 1877, d'où leur terre roumaine allait sortir autonome, fondre toutes leurs facultés, tous leurs efforts et tous leurs intérêts, comme on fond du bronze pour en fabriquer des canons. Ces hommes jetèrent leur âme dans le creuset d'une guerre sainte pour en retirer le chef-d'œuvre de leur indépendance. Rien ne leur coûta pour donner à leur pays une signature personnelle, pour lui conquérir les droits supérieurs de la responsabilité dans la raison sociale des états européens. En face d'une telle idée, le paysan du Danube consentira toujours l'abnégation de son être entier. Il s'engloutira corps et âme, et la joie au cœur, dans ce complet sacrifice de soi-même, si sa terre doit y trouver la liberté et le renom.

Un tel homme, un individu qui comprend de telle sorte les liens qui unissent l'être humain à la terre d'où il est né, est un individu taillé en plein lyrisme et en pleine atmosphère. C'est un individu d'épopée. Il est d'une taille au-dessus de la moyenne. Et on voit rayonner autour de sa personne radieuse, une poésie propre à inspirer des poèmes de trente mille vers. Il est un monde à lui tout seul, une histoire, un passé et un avenir. Ce laboureur qui ne perd jamais de vue la beauté de ce poème, tout en creusant le sillon de son champ, m'est apparu comme un être d'exception, un être de réserve, gardien prédestiné à faire la preuve, malgré le siècle et ses profanations, de ce qu'il y a d'éternel et d'inéluctable dans le mystère sacré de la patrie. Ce laboureur, qui est monté un jour sur les chevaux de sa métairie pour aller conquérir l'indépendance dans le cirque de Plewna, est un poète étrange, un poète en action, dont les gestes deviennent des chansons de victoire. Sa poésie a le rythme puissant du destin qui conclut toujours. Elle lui vient de sa terre qu'il protège de son corps, et de sa façon de concevoir cette protection de son sol. Elle lui arrive aussi du ciel transparent de sa Roumanie, ce ciel qu'il montre, en parlant, de son doigt levé. La gorge de cet Antée du Danube, qui a une encolure de grand oiseau, chante comme une

lyre, quand il se déclare prêt à offrir sa vie sans réserves, pour sa terre bien aimée, aussi pour sauvegarder les qualités de cœur, les facultés de sacrifice qui poussent dans ses sillons avec les hommes qui en naissent. Il parle de sa patrie comme d'un patrimoine réel, qu'il ne se laissera pas arracher sans le défendre. C'est sa fortune, sa terre, c'est son bien, sa vie. Et il en parle aussi comme d'un patrimoine moral qu'il est honteux de voir aux prises avec ce que l'office du Vendredi-Saint appelle la perfidie juive. Il a des gestes d'apôtre, une voix de missionnaire pour s'expliquer là-dessus, et donner cours par ses lèvres frémissantes au rêve puissant qui le hante. On dirait à le voir une statue d'épopée vivante, taillée pour faire la preuve que l'homme qui a reçu de Dieu une terre à garder doit la garder, et chargée de maintenir par son exemple la communication entre les fluides nourrisseurs de la terre et les consolantes électricités du firmament.

Pour ces hommes de la terre roumaine, le pays est tout, disons afin de parler juste, la terre est tout. Ils prononcent surtout : la terre roumaine. Le pays tout court, c'est trop court. Leur patrie réside surtout dans la terre. Un paysan, là-bas, ne s'appelle pas un paysan. Il s'appelle comme sa terre roumaine. C'est un Roumain. Ce paysan reste Roumain, même en Autriche où il habite une portion de la terre roumaine que la politique a donnée à la couronne autrichienne. Ce Roumain, sujet de l'Autriche, n'abdique pas sa qualité de Roumain. Il est un Roumain de Transylvanie. La terre a conservé pour ces Daces, ces Gallo-Scythes qui sont l'œuf de nos cloisonnements Gallo-Celtes, le caractère qui lui vient de la Providence. Les relations sacrées, établies entre l'homme et le territoire dont il porte le nom et dont le limon constitue la trame de sa chair, ont gardé chez eux toutes leurs vertus providentielles. La terre est pour eux le berceau, la nourrice, l'asile, le temple, le lieu de prière et de sacrifice. C'est elle qui est noble, et sanctifie le dévouement de celui qui la vénère. Le paysan du Danube persiste à voir dans le culte de ses vallées, l'origine de tous ses droits à la vie. Je n'ai pas remarqué que la question de propriété fût pour beaucoup dans son amour pour son sol. Il est surtout identifié avec ce sol natal, à ce point que sa terre est le signe de sa personnalité. On l'appelle comme elle s'appelle, Roumain. Mais Roumain est à peine un nom, c'est plutôt un titre. Interpellez un laboureur pendant qu'il travaille sa terre, féconde comme une grâce du ciel. Si

vous ne savez pas son nom, appelez-le : Roumain. Il comprendra que c'est pour lui, et il vous répondra, avec douceur et politesse. Ces hommes, qui sont les éternels soldats de l'idée de patrie, ont l'abord poli et doux. Et votre Roumain viendra vers vous, après vous avoir salué, vu qu'un salut en vaut un autre, comme il est dit dans le *Mystère* de sainte Triphyne. Il s'avancera du pas mesuré de l'homme qui est chez soi sur sa terre roumaine, haut dans ce titre par lequel vous l'avez appelé, comme un duc dans son apanage, ce titre de Roumain, qui est son nom collectif, le titre de sa race.

Ces hommes savaient que j'étais d'une autre terre que la leur, la terre de France. Ils m'appelaient : Français, sans plus. Cela suffisait. Car nous étions d'accord sur cette idée qui nous unissait, l'idée qu'un peuple a le droit et le devoir de défendre contre des appétits sans patrie, cette terre dont sa chair est faite, qu'il a de par Dieu charge de conserver intacte, vu qu'elle est comme le tabernacle de la vie humaine. Ils s'attachèrent à moi, car je pensais comme eux sur ce qui leur tient le plus près du cœur, l'amour de la terre natale opposé à ce que J.-J. Weiss, dans un moment de lucidité, avait appelé l'avénement de la race juive. Nous avions couru ensemble maints périls pour notre cause, de ces périls ordinaires, quand on est au premier rang sur cette terre roumaine, éternel glacis de la chrétienté pour refouler l'assaut des gens du Bas-Orient. J'entends encore leur voix savoureuse comme une chanson de bravoure, fière comme le danger, quand nous arrivâmes sur cette place de Jassy, devant la statue de M. Frémiet : « C'est un Français qui a fait cela, et il a fait cela pour nous ! » C'était avec une joie sonore qu'ils martelaient cette démonstration d'un monument dont ils sont fiers. « Étienne-le-Grand, c'est notre Étienne-le-Grand », disaient-ils, « le plus grand des Roumains avec Michel-le-Brave. » Et l'œil plein de fougue, ils me montraient ce grand soldat, dont le nom emplit toute la Roumanie comme l'auréole même de la Patrie. Cet Étienne-le-Grand fut presque un contemporain de Jeanne d'Arc. Notre héroïne parlait d'aller un jour s'occuper des Sarrasins. Étienne-le-Grand prit pour lui cette besogne importante alors.

Le 17 janvier 1445, avec quarante mille hommes comme on en trouvera toujours sur cette terre de guerriers, comme on en trouva pour affranchir la patrie à Plewna, Étienne-le-Grand mit en déroute

toute l'armée de Mahomet II, dont les boulets de marbre voulaient obscurcir le ciel de l'Europe chrétienne. Ce fut la journée de Rahova. Ce fait de guerre inouï avait sauvé la chrétienté. Nous savions bien que les musulmans de Mahomet II, de Bajazet et de Soliman avaient été arrêtés un jour qu'ils voulaient envahir notre terre de la Croix au nom de leur Croissant. Maïs on ne nous a pas appris d'où venait le bras puissant qui avait opposé à l'invasion de l'Islam la barrière de sa force. C'était un fils des plaines du Danube, Étienne-le-Grand, Moldave, qui avait accompli cet acte immense. Le pape Sixte IV, qui avait compris la grandeur du service, avait surnommé Étienne l'Athlète du Christ. Ce fut la seule récompense qui lui arriva des chrétiens qu'il venait de sauver. L'ingratitude fut la gratification qu'il reçut pour sa peine, de ses voisins les catholiques de Hongrie et de Pologne. Ceux-ci voulaient avant tout se partager son pays. La merveilleuse fécondité de cette terre roumaine excitait la cupidité des rois d'alentour désireux d'accroître leurs richesses et leur puissance. L'Islam vaincu une première fois revenait à la charge. Bajazet, voulant venger Mahomet, remit ses multitudes en marche contre le grand Roumain Étienne qui fermait en maître la porte de l'Europe. Le voyant occupé contre Bajazet, les Hongrois de Mathias Corvin croient le moment bon pour se partager avec les Polonais le pays d'Étienne. Ils entrent en Moldavie avec quatre-vingt mille hommes armés. Étienne-le-Grand les bat à Kotnar, le pays des beaux vins, sur la route de Jassy à Botosani. Alors la fureur envahit ce grand soldat qui ne se bat que pour défendre sa terre et la liberté des siens. La rapacité rendait félons à la cause du Christ ces chrétiens dont Étienne avait été proclamé l'Athlète. La trahison de ceux qu'il protégeait le rendit farouche. A Kotnar, il a fait vingt mille prisonniers. Il enchaîne sous le joug ces soldats traîtres à Dieu, et leur fait traîner la charrue, pour creuser des sillons où des glands semés sont devenus la Forêt-Rouge, sortie du sang.

Trahi de son vivant par ceux qui devaient le plus chanter sa vaillance, il fut oublié après sa mort. L'Europe connaît le nom de Mathias Corvin, qui fut traître à l'Athlète du Christ, mais elle ignore le nom de cet Athlète que ses compatriotes appellent Stefan cel Mare. Enfoui dans l'ingratitude oublieuse des peuples voisins, ce nom survivait lumineux dans le cœur des siens. Lors de ces guerres lointaines avec l'Islam ambitieux, la terre roumaine avait

été la terre d'avant-garde. Elle avait fourni ses athlètes pour les avant-postes, elle manqua longtemps d'historiens pour consigner ses services au grand livre des peuples. Désormais, tout ce passé revit. La terre d'Étienne le Moldave s'est rouverte pour livrer son passé, sa gloire et ses sacrifices, dont seule jusqu'ici elle n'avait point eu la gloire. Ses paysans armés, depuis les bords du Sireth jusqu'aux rives du Danube, avaient sauvé le monde chrétien en lui faisant un rempart de leurs corps. Le monde chrétien en avait retenu le bénéfice. La terre roumaine n'en avait même pas retenu la gloire. C'était comme une victoire dont on ne saurait pas le nom du vainqueur. L'amour du sol est tel chez ces Danubiens héroïques, qu'ils ont ressuscité tous leurs morts d'antan, dont Étienne-le-Grand, pour asseoir la preuve de leurs mérites anciens. Étienne, lui aussi, était perdu dans la nuit muette d'un peuple qui attend le jour de sa liberté, pour prouver son existence et faire déchiffrer ses parchemins. Maintenant que ce peuple voit clair autour de lui, il s'est reconnu et s'est fait reconnaître comme collaborateur de la gloire commune. Il a proclamé ses grands noms en plein ciel de l'histoire. Étienne-le-Grand et Michel-le-Brave ont repris la tête de leurs milices triomphales. Étienne a été retrouvé dans sa double physionomie d'Athlète du Christ et de premier apôtre de l'Indépendance roumaine. L'idée de cette indépendance fut le ressort de ces populations, parmi les épreuves des siècles. La volonté de la conquérir fut le secret de leur résignation durant les siècles de vie tributaire. Survint l'occasion en 1877 qui fut la détente de ce ressort. Alors on vit ces fils des soldats d'Étienne-le-Grand se retrouver comme au temps d'Étienne, dans les plaines de Rahova, en face des Musulmans du Grand-Turc. Cette fois encore, c'était pour l'Indépendance. Il y eut comme jadis des prodiges inattendus. Les Musulmans repassèrent le Danube qu'ils venaient de franchir. Et l'on vit ces paysans du Danube, en bonnet de fourrure, les pieds calfatés de laine de mouton, traverser le fleuve géant sous le feu des Turcs, en petites barques comme pour des régates, cueillant une par une, avec des crochets, les torpilles comme des fleurs, au fond de l'eau bleue.

De Plewna ils revinrent, peuple libre, peuple autonome, peuple indépendant, comme au temps d'Étienne-le-Grand.

Mais, comme au temps d'Étienne-le-Grand, il fallut compter avec les appétits ordinaires de la politique, compter avec les chré-

tiens d'alentour et de partout, qui exigeaient un droit de péage pour constater cette indépendance conquise à la pointe de l'épée. On avait eu sa part de victoire sur les Turcs. Cela revenait à dire que les peuples reconnus exigeraient leur part de la rançon pour reconnaître le nouveau peuple. Celui-ci paya comptant avec la Bessarabie et l'article 44 du traité de Berlin. Dès lors, la terre roumaine se savait désormais responsable. Son passé lui appartenait comme son avenir. La statue d'Étienne-le-Grand surgit de cet état de l'esprit public. La Roumanie usait du droit de parler d'elle-même, chez elle, de se raconter à ses enfants. On alla à Étienne-le-Grand des premiers. Son nom était quelque chose comme le surnom de l'Indépendance. Ce soldat qui ne remportait jamais une victoire sans la consacrer par l'édification d'une église, avait sauvé la vie historique de son peuple par le seul procédé qui permît à la Roumanie de se ressaisir, au jour venu. Étienne s'est montré dans son testament un barbare d'une extraordinaire sagesse. Il plaça en mourant sa patrie qu'il avait libérée, sous la protection de l'Islam qu'il avait vaincu. Les Polonais de Jean Albert, les vaincus de Kotnar, et les Hongrois de Mathias Corvin auraient supprimé ce peuple, effacé son nom en se partageant sa terre. Étienne savait par expérience ce qu'il pouvait attendre du pharisaïsme incurable des chrétiens corrompus qui l'environnaient. Il se tourna vers l'Islam de Soliman pour lui donner la suzeraineté sur sa terre impuissante à rester libre après lui. Sous cette protection, au moins, la Roumanie aurait la vie sauve. La vie c'était tout, c'était le ressort pour atteindre au but, un jour. Ce jour est venu. Il fut longtemps à venir. Enfin, l'Indépendance est un fait accompli. Le testament d'Étienne-le-Grand est entré dans sa réalisation pleine et entière. La terre roumaine est vivante et elle est libre. Aussi la statue du grand Moldave dans la ville de Jassy est plus qu'un monument public. C'est une image de la Patrie reconstituée, ressuscitée. Je la regardais, écoutant ces hommes d'enthousiasme qui se disaient si fiers de devoir ce témoignage de leur piété traditionnelle à un artiste français. Une pensée venait toute naturelle à l'esprit. Je l'exprimai devant ces Roumains dont la ferveur était touchante par sa grandeur toute simple : « Chez nous, en France, il y a aussi dans la rue, comme ici, une effigie de la Patrie personnifiée ; elle s'appelle Jeanne d'Arc. Elle est comme celle-ci l'œuvre de M. Frémiet. Il n'est pas douteux que cet artiste,

qui est un très grand artiste, beaucoup plus grand qu'on ne le dit, sait mieux que tous les autres par où pénétrer dans l'âme des peuples. »

*
* *

Sur cette place de Jassy, où circulent des hommes de tout visage et de races si différentes, au pied d'une statue équestre qui est l'œuvre d'un grand maître français et l'image du passé de la terre roumaine, on se sent pris dans une atmosphère très précise et très nette. Un vent souffle là, un vent général pour tout le pays, qu'on ne peut pas éviter une fois qu'on a mis le pied en cet endroit. C'est le vent du patriotisme roumain, une sorte de vent alizé dont on connaît la marche quand on connaît le peuple de cette terre du Bas-Danube, et qui prend possession de votre être aussitôt que vous entrez dans son courant. Au vrai, c'est l'âme du pays qui est là, s'exprime et parle avec l'animation et l'intensité d'une personne qu'on verrait devant soi, debout et très vivante. Depuis que la Moldavie et la Valachie sont soudées comme les deux moitiés du cœur pour constituer le centre de l'organisme roumain, il n'y a plus ni Moldave ni Valaque, ni principautés danubiennes. Il reste des Roumains qui pensent à l'unisson, et tous, riches ou pauvres, gens de la ville ou Roumains des campagnes, sont égaux par leur façon de comprendre la vie de cette terre où ils voient les fibres de la patrie. Les principautés jadis devaient l'hommage au suzerain de Turquie. Désormais, à leur place, vit la Roumanie. C'est le nom collectif adopté par la terre des principautés, englouties dans l'oubli des douleurs d'antan, fusionnées dans le creuset de l'indépendance conquise. La statue de M. Frémiet est comme la pierre milliaire de ce triomphe ; elle est là pour faire la preuve que la terre des Roumains avait des droits anciens à la liberté de porter son nom à elle. Combien de paysans roumains, qui labourent aujourd'hui leur petit champ, étaient parmi les chevaliers combattant avec Étienne-le-Grand ? Si j'insiste ainsi sur ces paysans du Danube, au point qu'on pourrait croire que j'englobe tous les Roumains dans cette appellation, c'est pour ce motif historique très important, qu'on retrouve beaucoup des anciens boïards d'Étienne-le-Grand, parmi ces paysans appelés aujourd'hui Roumains. La terre a repris ses anciens défenseurs et maîtres. C'est à eux qu'elle a confié le soin de sa conservation pendant que la

domination étrangère envoyait ses hommes de proie. La vraie noblesse de ce pays est tout près du sillon, j'entends la noblesse de race roumaine, celle dont les noms de famille sont contemporains de ce qu'on sait de ce pays que les troupes de Trajan appelaient *Dacia felix*. Il existe entre ces gens et leur terre roumaine, qu'ils qualifient d'un titre quasi impérial, *Tsara roumaneasca*, une communion directe, comme fluidique. Ils vivent de la même vie, l'un de l'autre et l'un par l'autre. Si l'on écoute, si l'on regarde les Roumains pendant qu'ils parlent de leur patrie, qu'ils nous racontent les prouesses d'Étienne-le-Grand, on comprend que leur âme est l'âme d'un pays qui possède une âme. Pour eux, la patrie n'est ni un mot, ni un argument de rhétorique, ni un moyen de gouvernement. Elle est plus que tout cela ; elle est autre chose qu'un terme de politique ; elle est en dehors de la courante phraséologie ; elle réside au-dessus des ambitions de l'esprit de conquête. Chez les Roumains qui ont souffert durant des siècles, pour leur pays, tout ce que des hommes peuvent endurer, brutalités, ingratitudes et humiliations renouvelées, la patrie a pris la forme intime, profonde, presque surnaturelle d'un sentiment que rien ne détruit ou n'atténue, parce qu'il doit sa vitalité à la grandeur qui naît de l'épreuve. Ce sentiment est un composé de patience et de résignation, les deux termes suprêmes de la vigueur morale, les deux vertus qui sont comme les pilotis de l'espérance, inébranlable devant le cataclysme.

Nous autres, en Occident, des siècles de gloire et de bien-être nous ont gâtés. Nous sommes familiarisés avec l'idée de patrie, l'idée du chez nous dans notre pays. C'est au point que nous n'avons plus de pensers très nets sur ce sujet. Pour un peu, la définition nous ferait défaut devant le besoin d'expliquer ce que nous entendons par la patrie. Le sentiment est bien là, mais très large, rendu élastique par l'invasion des idées internationalistes. Nous tenons à cœur une hospitalité pleine de pièges et de surprises, et nous nous croyons très bien gardés par une loi de naturalisation qui ressemble à un tunnel ouvert aux deux bouts. Nous laissons passer qui veut passer. Mais nous n'avons plus les connaissances nécessaires pour savoir qui passe, reconnaître à leur nez les intentions de qui passe. Nous n'avons plus le mot de passe. Aussi nous sommes incapables de le reconnaître, même dans la bouche de ceux qui ont de l'accent en le prononçant. Chez nous, l'idée de patrie

s'est développée en largeur, et la trame, en se distendant, s'est amincie. Là-bas, chez le peuple roumain, oublié, renié, répudié, trahi ou méconnu par ceux dont il servait la cause ou réclamait la parenté, l'idée s'est développée en profondeur, s'intaillant en un creux profond comme une goutte d'acide qui aurait gravé le nom de cette terre dans le cœur de ceux qui l'habitaient. Refoulé sur lui-même, ce peuple malheureux s'est tassé, s'est assis en réserve sur sa conscience individuelle, prêt à faire ressort au jour marqué par le destin. Pris entre le ciel et sa terre, comme un navire au large, avec sa seule espérance pour boussole, ce peuple a vu sa patrie entre le ciel qui l'éclairait et cette terre qui le nourrissait. Son patriotisme germa dans cet état de constriction séculaire. Comme une fleur de serre, il poussa, sous l'action de cette culture intensive. Et aujourd'hui, cette fleur est d'un éclat inexprimable, d'une intensité de parfum où il faut reconnaître la vitalité de plusieurs siècles d'emprisonnement. Tous les Roumains ont au cœur l'arome puissant de cette fleur vitale dont les feux allument les yeux de tous ces hommes, séculaires martyres de l'idée de patrie.

C'est cela l'étrange vent alizé, ce vent général qui souffle autour de la statue de Stefan-cel-Mare, à Jassy, et il n'est pas de puissance humaine ou politique qui puisse en éteindre le foyer, serti en plein cœur de tout individu de ce pays. On pourra en atténuer les effets, pallier les conséquences de cette tempête généreuse et fière, on n'empêchera jamais cet alizé de suivre son courant partout où il y aura des Roumains pour lui servir de condensateurs. On raconte qu'à l'inauguration de cette statue de M. Frémiet, le 5/17 juin 1883, un discours fut prononcé devant le roi Carol, d'où jaillit un incident diplomatique, épreuve de douleur pour l'âme du pays. C'était un toast aux absents. Il y était dit qu'eux comme les autres voyaient dans le Roi, « non pas le Roi de la Roumanie, mais le Roi des Roumains ». L'orateur parlait comme particulier, et il ajouta qu'avec le concours de ces Roumains absents, on pourrait reconquérir les pierres précieuses qui manquent à la couronne d'Étienne-le-Grand. En face du Roi, c'était la patrie tout entière, hardie, qui se délivrait en aspiration. L'Autriche-Hongrie prit de l'ombrage devant cette qualification de Roi des Roumains. Elle montra les grosses dents pour rappeler qu'elle n'était pas disposée à rendre à la Roumanie ses Roumains de Bukovine, de Transylvanie et du Banat. Des pourparlers officieux

réglèrent cette question d'intérêts par des procédés humiliants pour le cœur. Mais comment faire autrement ? Au-dessus de la vérité des traditions, pèsera toujours le joug des exigences politiques. Les voisins de la Roumanie trouvent que c'est déjà beaucoup qu'elle soit devenue indépendante. Ils ne sont pas disposés à laisser la terre roumaine entière s'émanciper. Il n'empêche que le discours du banquet d'inauguration de la statue d'Étienne-le-Grand est le cri de tous les cœurs dans ce pays. C'est même parce qu'il est le cri de tous, que ce cri est réprimé si vite, étouffé, bâillonné par ceux qui ont besoin de ne pas l'entendre. Mais ces paroles d'audace et d'ardeur, elles sont inscrites en lettres de feu sur toutes les pierres du monument d'Étienne-le-Grand. On peut les lire en relief, en creux, en telle forme qu'on voudra sur tous les cailloux des chemins de ce pays. Il n'y a pas un paysan, si pauvre d'esprit qu'il soit, qui ne lèvera les bras pour applaudir à toutes mains, aux paroles du banquet de Jassy qui n'étaient que la réalisation en un langage ardent de tout l'idéal de l'atmosphère publique. Ces gens-là seraient capables d'assiéger les nues dans leur joie, si leurs absents de Bukovine, de Transylvanie et du Banat leurs étaient rendus. Mais ils ont appris la résignation à l'école des épreuves interminables. Ils aimeront leurs frères absents comme s'ils étaient là, plus encore en raison du joug étranger. Ils y penseront constamment et en parleront sans relâche, car personne ne saurait les empêcher d'en parler. Ils ont créé un parti d'irrédentisme, sans lequel les Roumains indépendants ne se croiraient pas au complet. C'est le point extrême de ce sentiment poétique. Au moins cette protestation leur donne l'illusion d'être tous ensemble. Ils voient dans cette situation des absents, l'image de ce qu'ils furent jadis. Et, de temps à autre, ils se rendent en pèlerinage, sans fracas, comme le jour où ils m'y conduisirent, pour parler de la patrie, pour invoquer la gloire douloureuse de leur terre martyre, devant la statue d'Étienne-le-Grand, comme on prie devant une icône pieuse.

Alors c'est une évocation épique de tout ce qui vit de la vie de l'Espoir et de la vie du Souvenir. La patrie dans la bouche de ces hommes qui furent privés pendant des siècles du droit de se dire patriotes, devient une idée générale dont l'ampleur dépasse tout ce que nous pouvons concevoir là-dessus. La terre est comme soulevée à pleins bras, et l'air qu'on respire passe dans les paroles

chantées avec la nervosité magique d'un ouragan qui soufflerait depuis cinq siècles. La patrie n'est plus ni un mot, ni même une chose. Elle donne l'idée d'un édifice construit dans une cervelle infinie et qui résumerait tout ce qu'il y a dans tous les mots et fait la force de toutes les choses réunies. Il y a autant de lumière à la base qu'au sommet. Cela éclate sans se rompre, cela brûle sans s'enflammer. On a devant soi l'image d'un rêve réalisé en paroles et en gestes, où les hommes et la terre symbolisent comme en une apothéose de féerie, la suprême signification de cette réalité idéale, la patrie. C'est une chanson qui serait comme un chant de l'espace, où l'esprit donne tout entier tout ce qu'il peut et tout ce qu'il a de mieux, afin de réaliser cette chose pleine, totale et absolue, une idée pour laquelle on meurt. Ces Occidentaux d'Orient sont instruments de complète poésie. Comme des harpes éoliennes, devant l'amour de leur Roumanie, le lyrisme des choses les envahit. Leur âme d'aurore, qui frissonne sur une terre plus voisine que la nôtre du soleil levant, se mêle aux bruissements des fleuves et aux frissons des vallées roumaines pour entonner l'hymne en commun. Étienne-le-Grand célébrait sa terre moldave en la défendant contre l'ennemi, avec le Sereth sur son front et les Karpathes pour adosser sa ligne de défense. Le patriotisme roumain exalte la poésie en action de cette stratégie du grand soldat. Cette arète des Karpathes, les eaux bleues de ces affluents du Danube, les vallées, les montagnes, tout cela vit, chante, et pleure dans l'esprit de ces Roumains dont l'âme est l'âme de cette terre descendue des Karpathes, baignée par ces fleuves qu'ils aiment et dont ils parlent comme d'être vivants et chéris : « Dimbovitza, Dimbovitza, chantent les Roumains du Sud, onde douce, qui en a bu une fois ne te quitte plus jamais ».

Nous n'avons pas dans le répertoire de notre cœur français un refrain de cette envolée sur la Seine, ni sur la Loire, ni sur le Rhône ; et la Garonne lanturlu de M. Nadaud est un piètre spécimen à opposer à ces *doïnas* des rives de la Moldau et du Sereth. Là-bas, au pays des paysans du Danube, l'âme du sol électrise le pays, vivifie les fleuves et sème les montagnes d'échos humains, échos de douleur ou de fête. Longtemps privés de patrie, ces hommes ont capté le charme magique de leur terre natale, comme on capte une source. C'est par là qu'ils sont restés des soldats pleins de poésie. Une littérature assez récente a retrouvé

dans les villages les chants et les plaintes où survivaient les larmes anciennes. Les guerres, les invasions, rien ne fut plus fort que l'amour du sol au cœur de ces Roumains. Rien ne réussit à effacer l'histoire de leur terre roumaine, que la politique effaçait de l'histoire. Leur patrie n'était qu'un rêve, un souvenir ou un espoir. Mais elle était vivante dans leur pensée de tous les jours, vivante dans leurs chants du foyer qui étaient comme inscrits sur le blanc de leur épée. Ils n'ont jamais vu autre chose que la douleur ou les joies de la terre natale. Aujourd'hui encore ce qu'ils voient avant tout, par-dessus tout, c'est leur terre vivante, de qui l'on parle comme d'un être bien-aimé, à qui l'on s'adresse, qui s'invoque et que l'on évoque.. Il n'y avait pas autre chose dans la voix des hommes qui me racontaient l'histoire d'Étienne-le-Grand. Il n'y a pas autre chose dans la musique faite de larmes et d'étincelles, dont les Lautari ont conservé le rythme ardent. On les a vus à Paris, ces musiciens au teint bistre et dont les doigts crépitent. Ils amusaient le Paris luxurieux du sabbat international, en lui chantant les échos de leurs vallées lointaines, où le rêve flotte et s'accroche aux arbres comme la poudre dorée du matin. Paris s'est épris du ton étrange de ces mélopées, récitant des histoires qu'il ne connaissait pas et ne comprenait pas. Mais ce Paris de la rue du Caire venait là pour chercher des sensations, non pour comprendre. La cadence des instruments l'intéressait surtout. Et la flûte de roseau l'enchantait. Cette flûte dit tout sur l'état d'âme des paysans roumains. Les tsiganes hongrois sont restés chaudronniers, et leur musique est un poème de bronze. Les Lautari ont retrouvé parmi les forêts de Roumanie la douce flûte pastorale. Les voilà tous ces échos de la terre bien-aimée, de la terre fertile et martyre. Le roseau soupire, respire pour chanter la complainte du peuple envahi, refoulé dans les montagnes, loin de son blé qui ne poussera plus pour lui et ses enfants. Le Parisien n'avait pas le temps, rue du Caire, de s'arrêter à ces détails. Il voyait dans la mélopée de ce roseau enchanté une invite du dieu Pan, et il s'éloignait, bien au point, énervé par une musique toute d'héroïsme, de larmes et de cris de douleur. Paris transposait pour ses besoins privés de citadin corrompu, une poésie traditionnelle où tout un peuple jeune et malheureux depuis six siècles, avait retrouvé les éléments de sa vie publique et le ressort de sa régénération. Parmi les légendes contées par le roseau des Lautari, Paris entendit aussi

cette histoire de Stefan-le-Grand que sa mère refuse de reconnaître et de recevoir. Stefan, épuisé, n'en peut plus. Il va être écrasé. Il arrive chez sa mère, la nuit, demandant asile. Mais on le laisse à la porte. Sa mère ne le reconnaîtra que mort ou victorieux. Elle ignore un fils en fuite. Stefan reprend courage, part et triomphe. Cette légende retrouvée parmi les rayons de ce bazar de luxure qui fonctionnait rue du Caire pendant l'Exposition, me rappela le pays d'Étienne-le-Grand, où les champs de blé sont infinis, où les cœurs simples espèrent et se souviennent. Je revoyais les événements qui m'avaient conduit là-bas, pour parler de la terre de France à des milliers d'êtres assemblés devant le portrait de Michel-le-Brave à Bucarest. Chacun puisait dans cette musique des Lautari les sensations conformes à ses intincts. Je ne pouvais pas me méprendre sur le sens intime et héréditaire de cette flûte de roseau. J'y retrouvais la patrie roumaine, je la reconnaissais, vibrante, endolorie encore, mais rebondissante et lumineuse d'espoir, telle que je l'avais vue à Jassy, charger d'éloquence les lèvres des Roumains qui me montraient la statue du grand voïvode Étienne, œuvre du statuaire Frémiet.

* * *

En 1886, devant ce monument équestre qui est comme une image de la patrie roumaine dans la race, il m'a semblé comprendre ce que vaut un artiste comme M. Frémiet, en raison de ce qu'il donne aux gens qui lui demandent quelque chose. Cette statue d'Étienne-le-Grand fut commandée à M. Frémiet, paraît-il, par un des princes Ghika, pour la ville de Jassy, où les Ghika furent voïvodes. Pendant que mes compagnons me disaient : « C'est à un Français que nous devons cela », j'ai pensé qu'il faudrait un jour écrire sur un artiste dont l'œuvre correspond à des sentiments comme ceux que je voyais exprimer sous mes yeux. Un instant, il m'a paru que ces Roumains, qui sont braves et généreux avant tout, comprenaient peut-être mieux que nous ce qu'il y a dans un homme comme M. Frémiet. Comprenaient, n'est peut-être pas le mot juste; c'est sentaient qu'il faut dire. Il y avait entre ces patriotes dont l'indépendance actuelle est un des problèmes les plus curieux de l'histoire contemporaine, et le rôle de ce statuaire chargé de réaliser la plus intense de leurs aspirations, comme une secrète harmonie, comme un mystère de liens visibles seulement

par l'esprit. M. Frémiet m'apparut alors comme un de ces artistes de premier rang, qui sont de leur temps, parce qu'ils sont de tous les temps, en ceci qu'ils paraissent prédestinés à fournir aux peuples qui s'adressent à eux, les témoignages absolus de leur vie historique. Il semblerait que les peuples ont besoin de ces grands créateurs d'images solennelles, pour établir leurs droits à l'existence, devant l'aréopage des autres peuples. Pour un paysan roumain, qui ne connaît pas Jeanne d'Arc, le jour où il entendit parler d'elle comme d'une personnification de la patrie, Étienne-le-Grand est une figure de même ordre. Il lui apparaît comme une humaine réalisation de l'idée de sa patrie, avec son cortège de dévouement, de douleurs subies en commun, d'espérances retrouvées ensemble, de respects et de larmes pour des morts qui sont siens, en un mot avec son cortège de sacrements qui constituent la patrie intégrale.

Étienne-le-Grand fut baptisé l'Athlète du Christ, Jeanne d'Arc en fut la messagère. Le nom de M. Frémiet est lié à ces deux évocations de la patrie comme le nom du missionnaire est lié au pèlerinage dont il est le fondateur. En outre, M. Frémiet est l'auteur du *Credo*. Nous sommes là dans un monde d'idées tout à fait élevées. Ce n'est ni du vaudeville, ni du drame, ni même de la tragédie. C'est du grand art, et du très grand art, car on n'y voit pas de place pour l'artifice ou la convention. Les personnes en cause sont surtout grandes par l'idée qui les anime. Cette idée commence au foyer pour finir à la frontière que l'étranger assiège. Ce n'est pas une plaisanterie puisque la vie est en cause. La mort est la sanction finale. Il faut bien qu'un ressort puissant anime les êtres constitués représentants de cette idée de la Patrie. Ce ressort c'est la foi, qui est tout ensemble la force et la dédicace de soi-même, c'est le *Credo*. Le talent de M. Frémiet étant si souvent employé à donner une forme humaine à des idées de cette envergure, j'ai pensé qu'il y avait là matière à réflexion. Les yeux de mes Roumains regardant cette statue d'Étienne-le-Grand, qui traversa Paris un peu comme un produit d'exportation, m'ont éclairé ce jour-là sur la distance entre des gens vivant trop vite comme les gens de Paris, et des hommes qui ont conservé, comme ces Danubiens, le temps de vivre simplement, et à qui suffit un certain nombre d'idées, celles réputées les meilleures, les essentielles. Le déluge d'esprit qui tombe en averse sur les cervelles

parisiennes nous a retiré le loisir d'être heureux de ce qui est simple. Nous mettons en France notre distinction à devenir compliqués. Le vent de l'idée souffle des quatre points cardinaux à la fois. La pensée n'est plus un bienfait. Elle jette le trouble en tant que tourbillon. L'esprit public ne sait plus où se fixer. Il bourdonne comme un essaim d'abeilles sans ruche. L'attention générale s'égare dans la vase du délire. Et les gens titubent dans l'ivresse du trop de choses en mouvement. On cherche à qui peut profiter ce déséquilibre des facultés d'un peuple. A ceux qui attendent tout de l'étourderie, de la légèreté, et qui trouvent dans nos défaillance répétées, l'occasion de multiplier les transactions de toute espèce. Un mauvais livre, un système pernicieux s'installeront d'autant plus aisément que l'attention publique étant sollicitée de tous les côtés à la fois, aura moins le temps de s'arrêter sur le point où elle devrait tenir bonne garde. Il y a tant d'artistes, tant de livres, tant d'œuvres d'art, tant de journaux, tant de tout à Paris désormais, que l'habitude est prise de lire sans conclure, de voir sans regarder. La critique est ironique, elle n'est jamais au point. Elle nie ce qui la gêne, détruit ce qui ne rentre pas dans un programme déterminé. On nous impose des succès, des gens. On nous confectionne des atmosphères d'opinions, de renommées, dont nous refuserions de prendre la défense pendant deux minutes s'il nous était possible de nous y arrêter une seconde. Ce qui s'intitule le mouvement parisien, le train, est en effet un train, mais si rapide que c'est le déraillement sur toute la ligne. Si l'on prend un peu de recul, si l'on regarde d'où vient le vent, on voit que nous sommes dupes d'une effervescence qui ne profite qu'à ceux qui la créent, histoire d'obtenir, à l'aide de notre aveuglement, certains résultats dont nous sommes stupéfiés quand ils nous éclatent sous le nez. Il n'y a pas à refaire le procès de notre légèreté. C'est un procès qui nous vient des pédants qui en tirent parti. D'ailleurs, les mots comme celui-ci n'ont de valeur que corroborés par les faits. Et notre légèreté n'est un péril que depuis qu'elle est portée à l'extrême, par un état d'esprit public qui nous fait attacher de l'importance à une foule de gens et de choses sans valeur. Notre sottise c'est de nous laisser obnubiler l'esprit par un tas de personnalités dites parisiennes, qui surtout sont tout en vent. Le mérite est bien en peine de prendre sa place, depuis que c'est la réclame qui fait l'estime, la réclame mercenaire.

L'admiration bonne enfant, naïve et fraîche, de ces Roumains pour le monument de M. Frémiet précisait en moi ces réflexions. Cette statue équestre, qui est parmi les plus belles pages de l'histoire du peuple de Roumanie, éveillait chez ce peuple tout ce qu'il y a de plus simple et de plus dégagé dans l'homme; j'ai compris que la vie de ce grand artiste restera dans notre époque dévergondée, comme une étrange preuve que l'homme a tout de même quelque chose de bien à faire, ici-bas, malgré tout. J'ai vu dans ce statuaire un artiste complet, armé pour la vraie gloire, d'essence trop réfléchie pour répondre aux exigences de la moderne réclame. M. Frémiet s'adresse aux délicats comme à la foule. Celle-ci ne l'a pas encore vu à son point. Il a tout le talent voulu pour plaire aux spécialistes, à ceux qui savent la valeur d'un morceau de sculpture bien étudié, su, compris, clair et juste. Il va à la masse par l'intensité de l'inspiration, par l'énergie de ce qu'il affirme, par l'ampleur de ce qu'il voit, par la hauteur de ce qu'il évoque. Seulement l'esprit public n'est pas actuellement en état de réceptivité, et le génie calme, résolu, de cet artiste reste en réserve pour une admiration future et certaine. Il parle aux hommes le langage de l'humanité, d'où il advient qu'il a parlé aussi clair pour les compatriotes d'Étienne-le-Grand, de Moldavie, que pour les dévots de la *Jeanne d'Arc* de la rue de Rivoli. Il émet dans son art des idées qui sont la preuve que l'homme est un être prédestiné, subordonné, malgré ses révoltes et ses blasphèmes, à l'idée du devoir entre les liens qui le soudent à la terre d'où il vient, et le *Credo* du ciel où il doit aller.

* * *

Avec cette statue de Stefan-le-Grand comme avec sa *Jeanne d'Arc*, M. Frémiet éveille la mystérieuse question de patrie aux deux extrémités de l'Europe transversale. A Jassy comme à Paris, ce maître statuaire donne une réalisation plastique de cette idée-mère, qui est elle-même un relief, vu qu'elle est un signe de l'homme en action. Je n'ai pas pensé qu'il suffisait d'en conclure, avec la sagesse des badauds, que l'art n'a pas de patrie. Si l'art n'avait pas de patrie, c'est Offenbach qui serait Beethoven, et le temple de Salomon aurait été construit sur les plans et sur le

parvis de Notre-Dame de Paris. M. Frémiet, donnant à la terre des paysans du Danube une image de leur patrie, comme il nous en avait donné une en France, cela invite à penser encore autre chose. On en doit conclure que l'art pur a le droit de prouver pour son compte et par ses moyens d'action, que l'idée de patrie est une idée commune à tous les peuples, et que si la patrie peut varier selon les terroirs, le principe même de la patrie est indissolublement lié à l'intime de la vie humaine.

De telles images donnent naissance à des sentiments dont la vigueur éclate partout la même. Et l'on est autorisé, en les examinant, à chercher d'où viennent ces énergies qui s'en dégagent et semblent pousser sur ces socles des figures héroïques, comme des fleurs naturelles. Le jour où j'ai relevé dans la vie de Jeanne d'Arc, pour la mettre en circulation à l'encontre du régime élastique de la naturalisation, cette magique parole : « les gens du sang de France », j'ai cru apercevoir, et j'ai fait comprendre autour de moi, qu'il y a dans cette idée de patrie plus qu'une idée humaine, mais quelque chose comme un des mystères primordiaux de la nature vivante, un ressort de fonds soudé malgré tout à l'inconnu de la vie de l'homme.

La définition si profonde de la Pucelle d'Orléans pourrait bien donner, en la creusant, la clef de ce mystère, le mot de cette énigme dont l'enthousiasme humain constitue l'indissoluble tabernacle. Le sang présenté comme principe de l'idée de patrie, c'est l'homme lié par sa propre sève à la sève de la terre natale. Ceci est à expliquer ailleurs, afin d'en extraire la lumineuse clarté. Pour l'instant, il peut nous suffire de relever en passant cette formule de Jeanne d'Arc, formule en relief comme une parabole, tout ensemble une pensée et une image. Le « sang de France » permet de concevoir que ce n'est pas pour rien que les hommes naissent en des endroits déterminés, en des pays distincts, dont ils sont l'image animée, avec un cortège de facultés morales et intellectuelles, générosité, dureté, lucidité, autant de preuves exprimées de la terre d'où ils sortent. Devant cette image de Stefan, le grand Roumain, on voit que ce qui est vrai du sang de France peut l'être aussi du sang roumain. C'est un principe que les hommes portent dans leur sang. La terre fait les différences. Mais l'idée de patrie est le vrai terme de ce qu'il faut appeler le mystère du sang, ce mystère qui rattache les destinées de l'homme

terrestre aux assises supérieures de l'espérance infinie. L'homme moderne tient beaucoup à savoir pourquoi il est sur la terre. Il s'y trouve peut-être tout simplement pour se souvenir, pour espérer et pour remplir les obligations attenant à ce persistant état de son âme. C'est en cela que la patrie du « sang » constitue très probablement ce ressort de fonds qui va du passé au futur, et relie les origines de l'homme à ses fins suprêmes. Il serait hors de proportion d'établir ici en quoi l'idée de patrie est d'essence très religieuse, puisque religion signifie ce qui relie. Qu'il suffise de constater que les modernes sans-patrie sont logiquement athées, en révolte contre le ciel, en rupture avec la loi profonde qui lie le sang de l'homme à la terre, et rattache son humanité à l'idée sacramentelle de la vie. Ils errent, exaspérés et sans conscience, entre l'orgueil et le suicide, dans le désert de la malédiction qui pèse sur ceux qui ont refusé leur adhésion à la divine promesse de la Rédemption. Le sacrement de la vie, base de l'idée de patrie, date de cette promesse d'en-haut. C'était la sanctification de la patrie donnée à l'homme comme protection contre les attentats de l'Injustice et de la Malédiction. La guerre est le signe visible, formel, l'œuvre réalisée de la Malédiction et de l'Injustice, en constante hostilité contre les hommes dont le sang a été racheté. Dans la guerre, en combattant pour la patrie, nous sommes appelés à défendre, contre l'Injustice, au prix de notre vie, ce point de territoire, cette parcelle de la terre où nous avons mission de faire la preuve des idées que nous incarnons ici-bas en tant qu'hommes liés avec le Ciel par le sang de la Rédemption. L'homme qui méconnaît ce mystère de son sang, perd pied sur la terre. Il devient errant, sans patrie, puisqu'il veut exister en dehors du sacrement de la vie et de la patrie sacramentelle. Il lui reste la ressource infernale de nier le sacrement par l'ironie, chez ceux qui n'en sont pas déliés, ou de le détruire par la violence, par le crime, afin d'anéantir la preuve de ce qu'il a perdu par sa faute. Il fut un croyant de génie, un croyant inspiré, cet anonyme qui, dans le silence d'angoisse du conseil de guerre, pendant la lecture du verdict contre le traître Alfred Dreyfus, proféra ce cri : « Vive la patrie ! » Cet homme-là a parlé pour tout le monde, et il a dit d'un mot, tout ce que la France offensée tout entière pouvait dire devant un attentat contre son sang. Son éloquence venait tout droit de ces instincts héréditaires que M. Bernard Lazare, qui veut

voir en Jésus-Christ un petit prophète hébreu[1] compatriote de M. Albin Valabrègue, n'apprécie pas chez les gens du sang de France. Dans ce cri symbolique de la cour martiale, assemblée à la prison militaire du Cherche-Midi, le passé et l'avenir du sang de France se sont rejoints, comme se rejoignent dans le firmament en feu, les deux étincelles de l'orage qui roule sur les jours de l'histoire, les instincts irréductibles d'une race, et les facultés morales qui la distinguent des autres races.

La statue d'*Étienne-le-Grand* à Jassy, comme le monument de *Jeanne d'Arc* à Paris, tous deux œuvres de M. Frémiet, établissent la preuve qu'en quelque lieu de la terre qu'on s'arrête, on trouve partout, et partout aussi vivaces, ces énergies intérieures qui se traduisent par l'idée de patrie. Partout elles justifient l'expression de Jeanne d'Arc, qui voit la patrie dans le sang, tant elles paraissent liées partout aux racines mêmes du cœur humain. La ferveur vraiment admirable de ces Roumains qui me montraient cette statue de M. Frémiet, m'invitait à admirer tout à fait cet artiste qui semble, pour ainsi dire, chargé par destin, de conduire le cœur humain au point le plus élevé de lui-même. Notre grand imagier de France m'est apparu, là-bas, comme un artiste d'une étrange destinée, une manière de missionnaire, délégué pour éveiller à l'aide du plus puissant, du plus significatif de tous les arts, dans l'âme des hommes ce qu'ils aiment le mieux à travers les siècles, la preuve de leur vitalité, le signe de leur existence individuelle et collective, leur patrie, autrement dit le témoignage de leur devoir accompli au nom de la Foi. Il devenait évident pour le critique, que M. Frémiet est l'instrument d'une pensée qui n'est ni celle du plaisir intéressé, ni celle d'un art inutile et agréable. Cet homme, auteur du *Credo,* de *Jeanne d'Arc,* se retrouvait ici, non loin des rives scythiques de la Mer Noire où Ovide le jouisseur s'ennuya si fort, avec un monument où l'airain en arrivant, s'est animé sous la montée ardente du sang de la terre roumaine. Son œuvre est d'une portée haute qui met en nous ou y ressucite, des sentiments qui ne sont ni ceux de l'oisiveté ni ceux de l'indifférence. Son art n'est ni sensationnel ni purement figuratif. Chez lui, la pensée crève l'écorce de bronze et filtre à l'intérieur pour y souffler la vie. Le pittoresque du relief profes-

[1] *Écho de Paris,* 31 janvier 1894.

sionnel semble, dan les mains des ce maître du relief, un engin propre à porter à la vue des hommes l'image des idées qui sont les plus essentielles de la vie. Ce que les compatriotes d'Étienne-le-Grand retrouvaient dans le monument équestre de M. Frémiet, c'était sans doute l'effigie d'un de leurs grands parrains de leur indépendance. Mais ce qu'ils y retrouvaient surtout, c'était l'écho vivace des raisons supérieures qui les avaient guidés, pendant des siècles, à travers les douleurs et les épreuves de leur histoire méconnue.Il ne suffit pas de poser un bonhomme sur un cheval pour obtenir un résultat pareil. Une statue de ce genre, une statue de cet ordre patriotique est une statue ou un poème. Tout le monde fera la statue. M. Frémiet signera le poème. Il donnera à la Roumanie un monument d'Étienne-le-Grand, où tout ce peuple poète et chevaleresque verra s'épanouir la poésie de son âme et la générosité de sa hardiesse de cœur. M. Frémiet est mieux armé que tout autre de ses contemporains pour réaliser à ce point l'idéal qu'on réclame de son talent, parce qu'il est, de tous les artistes de son temps, le seul qui ait pu trouver assez de ressort dans son sang d'artiste, pour projeter à la lumière du monde le poème considérable de son *Credo*.

C'est là-bas, entre le Dniester et le Danube qu'on voit ce que vaut un artiste comme M. Frémiet si merveilleusement doué pour atteindre les hommes, tous les hommes susceptibles d'émotion grandess et simples, à l'endroit le plus élevé et le plus désintéressé. C'est là, parmi des gens d'un autre pays, des étrangers au mirage de nos mœurs et à la plupart de nos goûts modernes, qu'on reconnaît combien un artiste dont l'œuvre marche à son but d'un pas si assuré, est un homme fort. On comprend la nature de son mérite en raison de la nature des émotions qu'on reçoit de lui, et qu'on est en droit d'attendre, puisqu'on les lui demande. Somme toute, la critique a bien le droit d'introduire en compte la valeur morale d'une œuvre pittoresque, surtout lorsqu'elle croit que ce pittoresque n'est là que comme fil conducteur d'une activité de l'esprit et du cœur. Les joies qui se dégagent de l'œuvre de M. Frémiet n'ont rien de brutal, rien de matériel ni de passionnel. Cette œuvre évolue dans la pure atmosphère de l'esprit appliqué à l'intelligence de la mission humaine sur la terre. C'est du moins ce que j'ai vu dans cette série animée qui va du *Gorille* inquiétant à l'affirmation du *Credo*. Sur quoi on peut penser qu'on

n'attend pas de M. Frémiet ce qu'on attend de M. Sardou ou de MM. Meilhac et Halévy. On attend de ces amuseurs habiles des pièces d'où le public sortira un peu plus dépravé qu'en y entrant. On attend de M. Frémiet une *Jeanne d'Arc,* un *Saint Louis,* un *Étienne-le-Grand,* propres à consoler un peuple, et un *Credo* bon pour lui garantir l'espérance. Ce *Credo* est un document unique, définitif et sans autre exemple dans l'histoire de l'art et de l'inspiration. L'artiste qui l'a conçu et en résuma le sens universellement humain par cette formule d'une simplicité stupéfiante, peut être considéré comme un autre homme que les amuseurs de niais, les marchands d'œuvre sans conclusion, débitants d'artifices pervers et pontifes d'une esthétique détraquée. Il ne travaille pas pour glorifier la science défendue des gnostiques ni pour justifier la science erronée des agnostiques. Le *Credo* est le contraire du désespoir en Dieu, le contraire aussi de la religion laïque des Huxley, la négation formelle des sacerdoces démonomanes, qui vont des rives perdues d'un druidisme exaspéré aux sahels maudits d'un chaldéisme arrogant. Le jour où j'ai compris la différence entre le *Credo,* cette lumière de l'œuvre de M. Frémiet, et l'art pestilentiel qui nous environne, j'ai compris que cet artiste est plus voisin de l'esprit de vérité que ses contemporains enivrés sous le joug attrayant de la matière triomphante. Ce jour-là, j'ai vu en lui ce qu'on appelle aujourd'hui un rude monsieur, et j'ai pensé qu'il fallait dire pourquoi.

(A suivre).

JACQUES DE BIEZ.





TROIS MASQUES JAPONAIS

AU MUSÉE DU LOUVRE

« Volontairement ou à son insu, un copiste calomnie toujours son modèle. »



E Louvre a récemment ouvert une salle à l'art japonais. Nous ne dirons rien de son organisation, qui n'est, nous voulons le croire, qu'un dépôt provisoire, espérant qu'un jour on groupera convenablement tous les objets d'art d'Extrême-Orient dispersés de tous côtés.

Contentons-nous d'un examen de détail, il se trouve là des pièces intéressantes et particulièrement nous ont frappé trois masques, d'une intensité d'expression merveilleuse.

Le premier qui attire est un masque de femme : traits fins, figure pâle et amaigrie, creusée et ravagée par la misère et la souffrance. Un ovale allongé cerne ce visage blême et parcheminé ; les tempes décharnées et déprimées, les joues creuses accentuent la saillie osseuse des pommettes, luisantes de fièvre ; et, dans ce visage, des yeux, deux yeux hallucinés, s'abaissent vers vous, angoissés, suppliants : leur fixité est effrayante et leur caractère de terreur désespérée encore accrue par des sourcils tracés haut sur le front ; la mâchoire se détend, la bouche s'entrouve, muette, les narines frémissantes ; la lèvre supérieure, un peu relevée, découvre

les dents qui se détachent sur des lèvres exsangues. Enveloppant le front, de noirs cheveux plaqués augmentent la pâleur et l'expression pitoyable de cette physionomie souffrante.

A côté est un masque comique. Tête énorme et grotesque, au front bas et bossué, aux oreilles larges et proéminentes, aux joues bouffies, au nez gros et camard, aux lèvres épaisses et sensuelles, c'est la figure joviale et moqueuse du dieu Odjoumé, dont la joie démesurée éclate en un rire violent et saccadé, la langue au bord des lèvres. D'une outrance d'expression et de formes, amplifiées et grossies pour l'optique théâtrale, ce masque déborde de vie : elle allume ces deux petits yeux narquois qui pétillent de gaieté et de malice et qui vous fixent ironiquement ; elle met sur la bouche un rire enfantin et puissant, qui secoue tout ce visage gouailleur et troublant. Joie qui a quelque chose de factice : c'est l'inaltérable gaieté d'un être d'imagination, et non plus l'émotion vraie et saisissante d'un être humain, semblable à nous, qui nous attire invinciblement, secoue notre âme et remue en nous tout ce que notre cœur contient de pitié et de tendresse.

Et tout proche voici un masque de femme qui pleure : figure étroite, aux traits assez vulgaires, mais de quelle intensité d'expression douloureuse ! Le désespoir ne se lit-il pas, en traits inoubliables, sur ce visage défait et tout secoué de sanglots, dont la grimace tragique, le front plissé douloureusement expriment d'une façon si poignante tout le désarroi de cet être éperdu. Des pleurs, larmes âcres et brûlantes, tombent des yeux mi-fermés, sillonnant tout le visage ; des spasmes saccadés tordent la bouche qui se relève en une torsion amère, tandis que la lèvre inférieure s'agite convulsivement en laissant échapper des sanglots. Ce n'est plus l'être affiné de tout à l'heure, — dont le visage, par delà les ravages de la misère, a gardé encore je ne sais quelle grâce et quel charme de la femme qui a été belle, qui a connu les joies ineffables de l'amour et le luxe de la femme adulée ; — c'est une nature plus fruste, moins lassée par la vie, qui donne libre cours à tout son désespoir et exhale en plaintes déchirantes tout le chagrin qui l'étreint.

Œuvres d'une acuité d'observation douloureuse, d'une intensité d'expression saisissante, elles parlent puissamment. Tous ceux qui iront à elles et les regarderont ardemment, sentiront s'éveiller en eux toute l'émotion et le large sentiment de pitié qu'ont eus eux-

mêmes les artistes anonymes qui ont sculpté ces masques. Les signaler à ceux qui les ignorent, c'est là tout notre désir. Qu'il nous soit permis pourtant d'ajouter encore quelques réflexions.

On a dit que les artistes japonais n'avaient point su rendre « l'expression physionomique » de l'être humain, saisir et noter les traces passagères et subtiles, que les émotions et les mouvements de l'âme font passer en traits caractéristiques sur un visage. Voici des œuvres qui viennent contredire hautement ce reproche superficiel.

N'eût-il pas été surprenant que des artistes aussi bien doués, des observateurs aussi attentifs et pénétrants, des traducteurs aussi habiles et subtils que les Japonais, aient été impuissants à rendre les jeux physionomiques de leurs propres visages et de tous ceux qui étaient là, sans cesse, captant leurs yeux ? A défaut d'autres exemples, ceux-ci suffiraient à nous montrer qu'il n'en est rien. Des visages, la forme conventionnelle qui nous frappe dans beaucoup de leurs figures et principalement dans leurs estampes, cette forme inexpressive, qui nous choque, est nettement voulue ; elle est le sacrifice volontaire à l'expression linéaire et rythmique de l'ensemble, qui pour eux a son expression de grâce, de force, de beauté, dans la silhouette, dans l'arabesque de la ligne. Là où le visage n'est point étudié, fouillé, c'est qu'ils ne l'ont pas voulu. Mais quand leur objectif, — comme ici, — a été le rendu du visage humain, ils y ont apporté tout leur savoir d'observation et d'interprétation, et, dans ces masques de théâtre, ils se sont montrés profonds psychologues et traducteurs synthétiques incomparables.

A. W.

P.-S. — Des changements ont été faits depuis, et, grâce à la générosité de M. Th. Duret, le musée s'est enrichi de nouveaux masques très curieux.

Aujourd'hui, il y en a neuf, qui sont malheureusement très mal disposés ; nous regrettons le premier arrangement où ceux dont nous venons de parler étaient en applique et en pleine lumière ; c'est, à notre avis, le seul mode d'exposition qui convienne à ces masques.

Quoi qu'il en soit, si nous mettons hors pair un masque de femme, d'une gaieté légère et voluptueuse, presque tous inté-

ressent par la facture et le tact dans le choix des matières et des couleurs employées.

C'est un diable, au teint verdâtre, dont la bouche lance des flammes, dont les yeux d'or étincellent, qui est d'un aspect vraiment fantastique. — C'est la face glabre et sinistre, aux traits aplatis et tourmentés, à la bouche baveuse, d'un être vicieux et cynique. — C'est la figure empourprée, orgueilleuse et hautaine d'un daïmyo, au nez d'oiseau de proie, à la bouche rageuse et méprisante, aux yeux d'opale veinés de sang. — C'est enfin ce masque d'homme en colère, remarquable par sa concision expressive et puissante, dont tout le visage se ramasse autour des yeux et des narines : quatre trous qui jettent des flammes, tandis que le front tendu retombe sur les sourcils hérissés, que le menton s'enlève, semblable à une proue, en tendant comme un arc une bouche menaçante et terrible.

Tous ces masques, violents et pleins d'énergie, sont curieux, mais d'une outrance d'expression, poussée jusqu'à la charge ; nous leur préférons les premiers, d'un caractère si humain et si troublant.

A. W.





EDME SAINT-MARCEL

PEINTRE ET GRAVEUR (1819-1890)



La rencontre que, d'aventure, nous avions faite, il y a quelques années, dans les collections d'un amateur avisé, de certaines eaux-fortes et études d'animaux, dont le grand caractère et la magistrale exécution nous avaient frappé, signées du nom, — alors ignoré d'ailleurs, — de Saint-Marcel, nous suggéra le désir de mieux connaître les productions de cet artiste et d'étudier l'ensemble de son œuvre. Cette pensée nous conduisit à Marlotte, chez le fils adoptif du peintre-animalier, car Saint-Marcel était mort depuis peu. Ses cartons, qu'il nous fut donné de feuilleter, nous révélèrent des milliers de croquis d'animaux, lions, tigres, panthères, loups, renards, cerfs, etc., superbes d'allure, attestant un observateur d'une pénétration singulière.

A quelque temps de là, deux ou trois ventes furent faites, qui dispersèrent la plus grande partie de ces œuvres ; mais mal dirigées[1], elles ne parvinrent pas, malgré bon nombre de pièces

[1] L'une de ces ventes eut lieu le jour du « vernissage » du Salon.

qui, par le talent qu'elles décelaient, semblaient devoir attirer l'attention sur l'auteur, à établir la réputation de Saint-Marcel.

Pourtant, depuis cette époque, un revirement très caractéristique s'est opéré en faveur de l'artiste ; ses œuvres ont enfin été appréciées à leur mérite : grâce à la généreuse initiative de MM. Bracquemond et Besnus, l'inconnu d'hier est maintenant représenté au musée du Luxembourg, comme graveur et comme dessinateur, par deux belles eaux-fortes de paysages et par ce magnifique dessin, *Lion couché,* un des plus beaux que nous connaissions de lui, et qui résume, en quelque sorte, toutes les qualités propres à l'artiste.

*
* *

Charles-Edme Cabin Saint-Marcel, né à Paris le 19 septembre 1819, fit ses études au lycée Henri IV. Tout d'abord il étudia la gravure à l'eau-forte, et, afin de s'initier aux secrets du métier, copia des estampes de Van Dyck, d'Ostade, de Boissieu et de J. de Frey. Mais il délaissa bientôt la gravure pour s'adonner à la peinture et passa successivement par les ateliers de Steuben, de Théodore Aligny, de Léon Cogniet, pour entrer chez Eugène Delacroix dont il devint l'un des meilleurs élèves et des plus fervents admirateurs. Alors il reprit la pointe, et, dès les premières années qu'il passa auprès de Delacroix, il exécuta plusieurs gravures d'après les œuvres de celui-ci. C'est au Salon de 1848 qu'il exposa pour la première fois ; il y figura comme peintre et comme graveur et y obtint une mention honorable pour ses deux eaux-fortes. Ce fut, du reste, la seule récompense qu'il remporta jamais aux Salons annuels, bien qu'il y exposât assez régulièrement jusqu'à la fin de sa vie, en qualité de peintre, de dessinateur et de graveur.

La forêt de Fontainebleau fut le thème constant qui inspira les ouvrages de Saint-Marcel. Durant près de quarante ans, l'infinie variété des sites, les aspects pittoresques ou grandioses parmi lesquels il vécut, exercèrent sur lui, aussi bien que sur tant d'autres grands paysagistes ses contemporains dont il est superflu de rappeler les noms glorieux, leur prestigieux attrait et leur souveraine séduction. Ces vastes et ombreuses solitudes le charmaient ; il y retrouvait le calme et l'apaisement pendant les fréquents accès d'humeur noire auxquels il était sujet. Quand ces crises de

misanthropie le prenaient, il s'en allait, longeant les sentes voisines de la Mare-aux-Fées, son site de prédilection ; puis, gagnant par la Plaine-Verte les sommets du Long-Rocher, il se plaisait à s'égarer à travers les fourrés, parmi les bruyères et les mousses ; quittant ensuite ces hauteurs, il rejoignait la Mare-aux-Fées et descendait dans cet inextricale fouillis de roches, d'arbres et de plantes qu'on nomme la Gorge-aux-Loups. Une de ses œuvres les plus remarquables, peut-être son chef-d'œuvre, est inspirée de ce merveilleux site par un temps d'hiver. La toile appartient au musée de Châlon-sur-Marne. Parmi les tableaux dont la forêt de Fontainebleau lui fournit le sujet, nous citerons encore les paysages suivants : les *Premières feuilles,* le *Plateau de la Mare-aux-Fées,* la *Mare-des-Ligueurs,* le *Sentier du Chasseur,* la *Mare de Belle-Croix,* etc.

Si notre génération a méconnu ou ignoré Saint-Marcel, il fut, au contraire, tenu en haute estime par tous les artistes que le voisinage de Fontainebleau avait faits ses camarades ou ses amis. En particulier, Rousseau, Barye, Jadin et Delacroix lui-même appréciaient fort son commerce et son talent. Decamps l'appelait son « ours de génie » par allusion à sa naturelle misanthropie, et lui demandait des dessins pour les donner comme modèles à sa fille. Jadin avait fréquemment recours au talent de Saint-Marcel pour exécuter les paysages de ses chasses. Bien d'autres artistes l'appréciaient également, notamment Millet, Diaz, Ciceri, Lavielle, Desjobert, Anastasi, Huet, etc. Mais son caractère inégal et inquiet, sa nature nerveuse, ombrageuse même, décourageaient les sympathies et éloignaient les relations. Dans les moments où son humeur morose s'emparait de lui, il devenait inabordable, se plaignant amèrement de toutes choses et de tout le monde. Puis une réaction soudaine s'opérait en lui parfois, et il redevenait gai, jovial, plein d'entrain, étonnant son entourage par sa verve et ses saillies spirituelles. Il montrait alors un jugement très sûr et formulait sur son art des idées fort justes, qui témoignaient de la délicatesse de son goût et expliquent la confiance qu'avait en ses avis plus d'un parmi les peintres réputés dont il était l'ami et le conseiller écouté.

De cette excessive mobilité d'humeur un exemple nous a été cité, qui dépeint bien l'homme fantasque qu'était Saint-Marcel. A Fontainebleau, il travaillait un jour au paysage d'un tableau de Jadin, et se trouvait seul dans l'atelier de ce dernier, lorsqu'on

vint lui annoncer la visite de l'empereur. Grand émoi de Saint-Marcel qui de son mieux fait accueil au souverain et ne parvient qu'avec peine à balbutier quelques mots de remerciements pour répondre aux éloges que, de très bonne grâce, l'empereur lui adresse sur son ouvrage. Le visiteur parcourt en tous sens l'atelier, suivi de notre artiste et examinant chaque toile avec un intérêt très marqué. Arrivé devant l'une des baies de l'atelier qui prenaient jour sur la campagne, l'empereur s'extasie devant la vue superbe que l'on découvre sur la forêt ; même admiration pour le site opposé que laisse voir une autre partie du vitrage. Enfin il prend congé. Deux jours plus tard, Saint-Marcel recevait de l'empereur la commande de deux paysages représentant les deux sites qui avaient fait l'admiration du souverain. Notre paysagiste se mit à l'œuvre avec entrain. Déjà son travail était fort avancé, lorsqu'un beau matin, pris d'un inexplicable accès de mauvaise humeur, il s'écria soudain : « Je ne suis pas un courtisan ! » et, incontinent, il lacéra ses toiles.

Pendant la guerre de 1870, Saint-Marcel, se trouvant dans Paris investi, passa presque toutes ses journées au Jardin des Plantes, à faire des études d'animaux. De retour à Fontainebleau, il continua, tous les ans, à venir passer quelques semaines à Paris afin de poursuivre ses études de fauves au Museum, augmentant ainsi cette admirable série de dessins qui le classent sans conteste, comme animalier, à côté de Géricault, Delacroix et Barye.

Cependant, dans les dernières années, il ne quittait Fontainebleau qu'à de rares intervalles. Plus que jamais assombri par l'insurmontable mélancolie de son caractère, au surplus aigri par l'insuccès immérité qui s'attachait obstinément à ses productions, et l'isolement où il vivait aidant, il se suicidait dans un accès de fièvre, le 15 février 1890 : issue fatale d'une existence tourmentée, que la bizarrerie fantasque de sa nature ne faisait que trop prévoir

*
* *

De l'œuvre de Saint-Marcel, ce qu'il faut surtout retenir et ce qui restera, ce sont ses dessins et ses eaux-fortes. Quant à ses peintures, dont plusieurs sont loin d'être sans mérite, outre qu'elles ont poussé au noir par suite de l'emploi immodéré de certains tons, elles portent la marque d'une facture pénible,

conséquence d'une continuelle reprise des travaux, fatiguant l'œuvre au détriment de la spontanéité d'exécution, et aboutissant à un tout autre résultat que l'amélioration que l'artiste s'obstinait à chercher. Par contre, combien de toiles il laissait inachevées, qui révélaient une sincérité et une justesse d'impression pleine de saveur! Indices trop probants de l'irrémédiable et perpétuelle inquiétude de son esprit.

Les dessins de Saint-Marcel, la part la plus attachante de son œuvre, sont conçus largement, modelés avec une puissante sobriété. Dans ses fauves, l'accentuation de la structure est indiquée de main de maître; le dessin est nerveux et souple; magistrale aussi en est l'allure. Cette ampleur dans la facture, cette vision simple et grande à la fois sont du temps de ses meilleures productions. Pourtant, avant d'arriver à cette intense compréhension, avant d'avoir dégagé sa véritable personnalité, il avait subi diverses influences, principalement celle d'Aligny dont il goûta, en un temps, l'extrême sincérité; mais bientôt il comprit qu'il y avait mieux à faire que, sous prétexte de conscience dans l'interprétation de la nature, d'enserrer toutes choses en des sertis impeccables, tandis que dans la nature l'air s'interpose entre les objets, harmonisant les plus disparates. C'est alors qu'il s'était peu à peu dépouillé des influences subies, et que de l'étude de la nature même il avait tiré une formule d'expression intéressante et caractéristique. Outre ses dessins d'animaux, il faut mentionner les dessins de paysages de Saint-Marcel, dont plusieurs sont des merveilles de vérité.

Parmi ses eaux-fortes, il est de véritables chefs-d'œuvre en ce genre. Dans les paysages notamment, l'intensité lumineuse, l'éclat et le scintillement du soleil sont parfaitement rendus ; un dessin et une coloration solides s'allient à une étude très poussée des plans et du feuillé des arbres, sans rien enlever à la chaleur et à l'harmonie de l'ensemble.

Il nous a paru intéressant d'essayer d'établir le catalogue de l'œuvre gravé de Saint-Marcel, collationné sur les épreuves qu'il a laissées et qui, depuis, ont été dispersées.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE GRAVÉ DE SAINT-MARCEL.

Eaux-fortes originales

1. — *Berger et bergère conversant.* Paysage; à gauche de l'estampe, un berger à moitié couché s'entretient avec une bergère assise près de lui; quelques moutons broutent sous des bouleaux; effet de soleil. Vue prise dans la forêt de Fontainebleau, aux Bouleaux de Jehan-de-Paris. — Sans titre. Trait carré. L.: 240mm; h. 180. 1er état, avant la signature; 2e, avec la signature sous le trait carré, à droite : *E S Marcel;* 3e, avec *pt. s. 1848* après le nom de l'artiste.

2. — *Bœufs traversant une mare.* Paysage; sur le devant, une mare que des bœufs viennent de passer; une jeune fille vue de dos et à genoux lave du linge, non loin d'un jeune pâtre; effet de soleil parfaitement rendu. Vue prise dans la forêt de Fontainebleau, à la Mare de Belle-Croix. — Sans titre. Trait carré. L.: 262, h.: 196. 1er état, avant différents travaux sur les parties lumineuses du fond; 2e, avec ces travaux mais avant le nom et la date; 3e, on lit sur la marge *E S Marcel in. & sc. 1848.* — Cette pièce et la précédente ont été exposées au Salon de 1848.

3. — *Bergère assise.* Paysage; à droite de l'estampe, une bergère assise et vue de dos garde quelques béliers et moutons. Vue prise dans la forêt de Fontainebleau, sur les hauteurs du Nid-de-l'Aigle. — On lit à droite, sur la marge : *Ed. Saint-Marcel 1852.* Sans titre. 1er état, avant que l'arbre du premier plan à droite ne soit effacé et que le terrain rocheux de gauche ne soit également effacé ou plutôt bruni, en cet état la signature de l'artiste s'y trouve une seconde fois, belle pièce; 2e, avec l'arbre effacé et le terrain bruni, ces effaçages ont attaqué les travaux d'alentour qui n'ont pas été repris.

4. — *Paysan suivi de son chien.* Paysage; route bordée de chênes; dans le chemin, un paysan vu de dos et se dirigeant vers le fond, suivi par un chien. Vue prise dans la forêt de Fontainebleau entre les Gorges d'Apremont et les Monts-Girard. — Sans titre. Trait carré sous lequel on lit : *E. S. Marcel 1863.* L.: 274, h.: 195. 1er état, à l'eau-forte pure, à gauche le graveur avait tracé sur le cuivre une raie verticale destinée à couper le cuivre qui se trouve être en effet plus large de ce côté que de l'autre; 2e, la planche remordue et la raie verticale effacée; 3e, la planche coupée sur le côté gauche, le ciel est effacé en plusieurs endroits, de plus une morsure trop forte a formé des noirs opaques dans les masses du feuillage par suite de crevés, à la pointe sous le nom de l'artiste la date *1863.* — Exposé au Salon de 1864.

5. — *La Mère Dusserre.* Tête de vieille femme tournée de trois quarts vers la droite. — Eau-forte au vernis-mou, sans date (1870) ni lettre ni trait carré. H. (cuivre): 256, l.: 193.

6. — Même sujet. Tête de vieille femme vue de profil à droite. — Eau-forte au vernis-mou, anonyme comme la précédente, sans trait carré. H. (cuivre): 100, l.: 85.

7. — *Panthère.* Dans un site montueux, assise sur ses pattes de derrière et tournée vers la droite, la panthère semble guetter une proie. — Sans trait carré ni titre. Signé *E S Marcel 1873.* H.: 240, l.: 160.

8. — *Tête de Lion.* Vue de profil et tournée à droite, la tête de lion se détache sur un fond noir au bas duquel on lit le nom retourné de *Saint-Marcel* suivi de la date *1873.* — 1er état, avant la lettre et avant le nom au burin : *Saint-Marcel del. & sc.*; 2e, avec la lettre, état de publication dans l'*Illustration nouvelle* année 1875.

Eaux-fortes gravées d'après des peintres contemporains

9. — *Portrait de religieuse.* Figure de religieuse, en buste, vue de trois quarts et tournée vers la gauche; dans la marge latérale de gauche, un léger croquis à la pointe-sèche d'un buste de religieuse vue de face. Cette estampe, un des premiers

essais de l'artiste, est gravée d'après une peinture d'Eugène Delacroix. — Sans date (vers 1840) ni titre. On lit sous le trait carré, à droite : *E St M*, puis à gauche : *EE SSt Marcel.* H. : 222, l. : 160.

10. — *Tigre dévorant un cheval.* Un cheval étendu sur le dos cherche à se défendre contre un tigre qui lui déchire les flancs. Estampe gravée d'après Eug. Delacroix. — Sans titre. L. : 308, h. : 248. 1er état, avant quelques travaux à la pointe-sèche sur le ventre du cheval ; 2e, avec ces travaux mais avant les noms des artistes ; 3e, avec la signature suivante tracée à la pointe dans la marge : *Eugène Delacroix pt. C. E. St Marcel pictor. hujusq. discipulus sct. a. f. MDCCCXLIII* ; 4e, cette inscription effacée et remplacée par celle-ci : *E S Marcel sct.*

11. — *Garde-chasse assis.* Il caresse deux chiens qui sont à ses pieds. C'est le peintre Godefroy Jadin qui posa pour cette figure. Pièce gravée d'après une aquarelle de Decamps. — Sans nom ni lettre. H. : 288, l. : 220.

12. — Même sujet. Le buste seul du garde-chasse. — Sans nom ni lettre. H. : 102, l. : 100.

Copies d'après les maîtres-graveurs

13. — *Tête d'homme à collerette.* Copie anonyme de l'estampe de J.-J. de Boissieu d'après Antoine Van Dyck. — Eau-forte sans trait carré, sur laquelle on lit : *A. Van Dyck pinxit.* H. : 205, l. : 145.

14. — *Le Maître d'école.* Copie anonyme de l'estampe de J.-J. de Boissieu. — Eau-forte sans nom ni lettre. H. : 180, l. : 145.

15. — *Portrait du Titien.* Copie anonyme du portrait du Titien, dans l'estampe du *Titien et sa maîtresse* par Ant. Van Dyck. — Eau-forte sans nom ni lettre. H. : 66, l. : 52.

16. — *Portrait du pape Pie VI.* Copie anonyme en contre-partie de l'estampe de Jean de Frey d'après Louis David. — Eau-forte sans nom ni lettre ni trait carré. H. : 160, l. : 110.

17. — *Portrait de Gérard Dow.* Copie anonyme de l'estampe de Jean de Frey d'après G. Dow. — Sans nom ni date (1838). On lit dans la marge : *Gérard Dow,* et sous le trait carré à gauche : *G. Dow p.* H. : 150, l. : (?)

18. — *Portrait de jeune homme.* Copie anonyme de l'estampe de Jean de Frey d'après Rembrandt. — Sans nom ni lettre. H. : 144, l. : 116.

19. — *Portrait d'Erasme.* Copie anonyme d'une estampe d'après Holbein. — Eau-forte sans nom ni lettre. H. : 191, l. : 148.

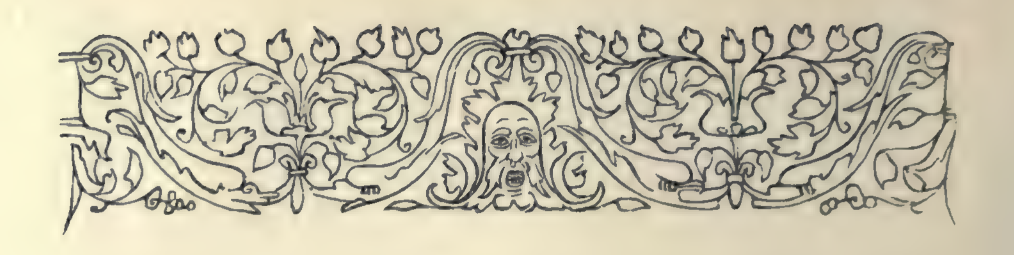
20. — *La cruche vide.* Copie anonyme de l'estampe d'Adrien Van Ostade. — Eau-forte sans nom ni lettre. H. : 95, l. : 82.

Lithographie

21. — Essai lithographique. Trois sujets sur la même pierre : chat assis près d'un feu ; au-dessus et sur la droite, deux paysages (vues prises sur le plateau de Belle-Croix). — Pièce sans nom ni lettre ni trait carré, tirée à quelques exemplaires. L. : 310, h. : 222.

LOYS DELTEIL.





LA BALLADE DE L'ÉTENDARD

Il n'est umbre que d'estendartz.
(*Pantagruel*, II, XXVII).

Le drapeau de Saint-George, qui doit couvrir le Tsar mort, a quitté le Kremlin.
(*Journaux d'octobre 1894*).

Dans ce siècle au couchant tragique,
Sanglant de la pourpre des dieux,
Plus haut que le César antique,
L'Empereur-Pape est radieux.
Tant de drapeaux victorieux
Comblent son Kremlin qui regorge !
Ils frissonnent de toutes parts,
Linceuls de peuples qu'on égorge :
Il n'est ombre que d'étendards.

Pour la fête où son doigt mystique
Bénissait les Peuples pieux,
Il ouvrait, le Maître biblique,
Les grands dômes silencieux :
L'étendard luisait, glorieux !...
— Hâtez-vous ! le poumon s'engorge,
La main fait des signes hagards,
Vermeille du sang qu'il dégorge...
Il n'est ombre que d'étendards.

Arrachez à la basilique
L'étendard des derniers adieux !
Sur un fond d'or de dalmatique,
Saint George armé, terrible aux yeux,
Y fut brodé pour les aïeux :
Apportez à la Mort qui forge
Ce drapeau qu'on met sur les tsars,
Couleur de flamme et couleur d'orge :
Il n'est ombre que d'étendards.

ENVOI

Prince ! des pieds jusqu'à la gorge
Sur ton corps aux membres épars
Brille l'étendard de Saint-George .
Il n'est ombre que d'étendards !

PIERRE GAUTHIEZ.





LE MONUMENT DE JULES DUPRÉ

A L'ISLE-ADAM



ULES DUPRÉ vécut à l'Isle-Adam la plus grande partie de son existence. C'est là que les amis du grand artiste ont voulu consacrer son souvenir. Ils lui ont élevé un monument dans le jardin même qui entoure la maison que, durant un demi-siècle, il habita, où il créa la plupart de ses chefs-d'œuvre et où il mourut. Désireux d'honorer par une marque durable la glorieuse mémoire du paysagiste, pouvaient-ils choisir un lieu plus propice et dont le caractère d'intimité répondît mieux aux goûts préférés du maître, à la gravité recueillie de sa nature? Là, tout rappelle à ceux qui le connurent les longues années de sa vie laborieuse; la simplicité même du monument convient à l'austère physionomie de Jules Dupré, telle que les habitants de l'Isle-Adam en ont gardé le souvenir vénéré.

C'est un édicule affectant la forme d'un petit temple, dont le fronton, supporté par deux colonnes doriques, encadre le buste du maître placé sur une stèle; le monument est entouré d'un élégant hémicycle et de la face antérieure du soubassement jaillit une fontaine. Les armes de la ville, sculptées à l'intérieur du

fronton entre deux palmes, complètent la sobre ornementation de cet ensemble dû à la collaboration de M. Scellier de Gisors, architecte du Luxembourg, et de M. Marqueste, statuaire.

Au double titre d'ami de Jules Dupré et de président du comité, le paysagiste Français, à la fête d'inauguration, a retracé, dans une allocution d'un tour charmant, la carrière du maître et fait remise du monument à la municipalité de l'Isle-Adam. Le maire a répondu, rappelant les recherches obstinées auxquelles il s'acharnait jusqu'à ce qu'il eût atteint dans ses œuvres le résultat poursuivi.

M. Henry Roujon a pris la parole au nom du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts; il s'est exprimé en ces termes :

Jules Dupré n'eut pas d'histoire; son œuvre le résume et le contient. Les horizons mélancoliques des environs de Saint-Yrieix furent ses premiers maîtres; une fois placé en face de son éternel modèle, la nature, il n'en détacha plus les yeux. Il se révéla à cet inoubliable Salon de 1831, aux côtés de Delacroix, de Roqueplan, de Devéria, de Decamps, de Cabat, de Paul Huet et de Barye. En 1835, il s'affirmait comme un maître, et nous l'avons vu mourir, en 1889, le pinceau à la main, toujours égal à lui-même et toujours nouveau. On a parlé de l'influence qu'eurent sur ses débuts les écoles de Hollande et d'Angleterre, et lui-même aimait à se réclamer d'Hobbema, de Ruysdaël, de Crome, de Constable et de Bonington. Mais la génération de 1830 n'était pas de celles qui répètent docilement une leçon apprise; en abandonnant l'abstraction pour la vérité, en rompant avec le style pédantesque, en renonçant à toute interprétation boursouflée de la nature, les fondateurs du paysage moderne accomplirent une des plus profondes révolutions de l'histoire de l'art.

Dans cette pléïade historique, Jules Dupré a sa place glorieuse, une place qui n'appartient qu'à lui. Il est le premier, avec Paul Huet, et plus encore que lui, qui se soit donné tout entier à l'adoration exclusive de la nature envisagée en elle-même, vivant de sa vie propre et se passant même de la présence de l'homme. Avant Théodore Rousseau, Dupré osa entreprendre d'émouvoir et de charmer, par les seuls jeux de la couleur, par les seuls prestiges de la lumière, par la seule figuration des êtres sans voix. Mais à ces êtres sans voix, quelle éloquence il prêta par la magie de ses procédés, d'une simplicité si saisissante! Corot, le grand Corot, aimait à travailler la figure; on le sent, même alors qu'elle reste accessoire dans son œuvre; au sein de ses paysages, les esprits de la nature s'incarnent volontiers. Chez Millet, la prépondérance de l'être humain demeure évidente, si noyé qu'il soit dans le milieu qui l'a formé. Dupré, lui, voua à son idole un culte sans réserve. Les forêts, les eaux, les champs, les

ciels suffisaient à l'enthousiasme austère de ce panthéiste. A peine çà et là un toit de chaume, ou bien la silhouette confuse d'un esquif. Fait nouveau, unique peut-être, dans la patrie de Poussin et du Lorrain, c'est l'âme muette des choses, c'est le rêve éternel de la mère des hommes et des dieux que ce peintre audacieux tente d'exprimer. Des mille aspects de la divinité qu'il adore, il retient surtout les féeries grandioses. C'est l'historiographe des couchants splendides et des matins radieux. Cependant, une prédilection secrète le ramène plus souvent aux gloires presque tragiques, aux royales agonies du jour à son déclin. Ce magnifique trépas périodique du soleil, on dirait, en vérité, qu'il l'a fait sien. Avec quel art il sut épier toutes les nuances de l'astre, toutes les dégradations de sa pourpre à travers les nues, tous les reflets de sa clarté mourante sur les troncs rugueux de la forêt, tous les chatoiements de son prisme à travers les eaux frissonnantes!...

Interprète de la nature : oui, c'est bien là la définition, répétée à satiété et toujours exacte, de ce maître peintre. Mais interprète qui transfigure et qui amplifie. Jamais le sens de la parole classique : *Homo additus naturæ*, n'apparut plus clair que dans cette œuvre d'où l'humanité semblerait bannie. Si l'homme est absent de ce paysage, c'est pour que l'artiste s'y montre mieux, l'artiste invisible d'abord, mais qui nous rend presque palpable son âme ardente et enivrée.

Devant vous tous, qui l'avez tant aimé et si bien connu, M. Français racontait tout à l'heure ce que fut Dupré comme confrère et comme ami. Il conseillait Troyon et sauvait Rousseau. « C'est Dupré, a écrit Rousseau, qui m'a appris à peindre la synthèse. » Les grands hommes ont le secret de ces camaraderies généreuses. Dupré a tout donné de lui-même sans compter, poussant l'amitié jusqu'au sacrifice.

Ai-je besoin de rappeler ce que fut l'homme privé aux habitants de cette commune, où il s'est éteint comme un patriarche entre les enfants qui le chérissaient et la digne compagne de sa vie, dont il nous faut, hélas! pleurer l'absence? Vous l'avez vu vivre devant vous sa vie exemplaire. Il dédaignait les honneurs d'un jour et les hommages devaient forcer sa porte. La pauvreté l'accompagna longtemps, et il avait su s'en faire une amie. Quand vint l'aisance, il l'accueillit sans trouble et jouit avec le calme d'un philosophe du bien le plus légitimement acquis. Certes, il eût pu s'appliquer à lui-même les beaux vers que Victor Hugo met dans la bouche d'un vieillard de légende :

Mes hirondelles sont douces,
Mes bois ont un pur parfum,
Mes nids n'ont pas dans leurs mousses
Un cheveu pris à quelqu'un.

La dignité quelque peu farouche de ce solitaire, le goût hautain de ce rêveur pour sa retraite peuplée de visions étaient exempts de toute recherche, parfaitement instinctifs et naturels. Unité de l'œuvre, unité de

la vie. Rarement œuvre et vie formèrent une harmonie plus douce et plus fière. Sa candeur forte et saine se lisait dans ses yeux, dans ces yeux bleus d'illuminé qui furent de si fidèles miroirs pour tous les beaux spectacles du monde.

Une poésie, composée pour la circonstance par M. Lucien Dupuis, a été dite par Mlle Moreno, de la Comédie-Française ; en voici les dernières strophes :

O poète ! la vie anime ton poème,
Comme elle, il est divers et troublant ; les espoirs
Chantent, l'amour sourit, l'adversité blasphème.....
Peintre vibrant des ciels joyeux et des jours noirs !

Ton cœur frissonne au doux tremblement des feuillées ;
Il s'endort sous les deuils argentés de l'hiver,
Renaît dans les moissons par l'aurore mouillées,
S'effare et se lamente aux sursauts de la mer.

C'est dans cette nature où ta gloire rayonne,
Au nom de l'art divin, des dieux que nous aimons,
Au nom de l'idéal qui tresse ta couronne,
O Maître, c'est ici que nous te proclamons.

Les fils de Jules Dupré, à l'occasion de l'inauguration du monument, ont fait don au musée du Louvre, pour prendre place dans la galerie des portraits d'artistes, du portrait de leur père, peint par lui-même ; cette œuvre fort intéressante, fut, il y a quelques mois, reproduite dans l'*Artiste*[1]. Au musée céramique de Limoges, ils ont offert un petit plat de porcelaine, décoré par Jules Dupré en 1822, c'est-à-dire alors que le futur grand paysagiste avait à peine douze ans et qu'il travaillait comme un simple apprenti dans la fabrique de porcelaines que son père exploitait à Limoges en ce temps-là.

[1] Ce portrait de Jules Dupré, peint par lui-même, accompagne une étude de M. Germain Hediard sur les lithographies de Jules Dupré, dans la livraison de juillet dernier. (V. l'*Artiste,* nouvelle période, t. VIII, p. 13).





LE MOIS MUSICAL

Tannhäuser, fragments importants, aux concerts d'Harcourt : l'art et l'âme, esthétique et psychologie ; deux dates. — Le répertoire classique et wagnérien aux concerts-Lamoureux. — Commencement du *Cycle-Berlioz*, aux concerts-Colonne. — Nouvelles théâtrales. — Nécrologie : Antoine Rubinstein ; une vie d'artiste ; la virtuosité.

Mon cher Directeur,



AINTE ÉLISABETH, *priez pour moi !...* l'égoïsme des hommes est d'une candeur admirable : ainsi conclut le poète repenti sur un cercueil virginal, et il est grand temps, ma foi ! Vénus complaisante accourait déjà frénétiquement aux douloureuses forfanteries du damné, quand le sublime chevalier Wolfram dévoile le sacrifice et la mort de l'ange qui a prié sur la terre. M. Octave Feuillet, de l'Académie Française, ne s'est jamais montré plus tragique : et jamais le galant homme, quoique Breton, comme Tristan, ne connut cette largeur simple d'épopée. Le poème musical est, en effet, le plus beau de Richard Wagner, l'un des plus beaux qui soient au théâtre : car il dramatise somptueusement le duel chrétien entre la chair et le cœur. « Cœur humain, corps humain, mystère », dit le moraliste moderne. Le sang capiteux de la vie coule à pleins bords d'une vaste coupe légendaire ; le poète-musicien élève le réel à la dignité du rêve.

Et, dès l'ample *Ouverture*, le drame s'accuse entre le chant âpre et pur des Pèlerins et le païen Venusberg dont la plainte voluptueuse s'enlace à la fin, réconciliée, aux triomphantes clameurs de l'ascétisme ivre de Dieu : beauté technique au service de la splendeur expressive, — puissante et simple, la conclusion d'accords est une trouvaille.

L'habitude est une seconde nature bien triste. Efforçons-nous de retrouver sous son masque froid le vif regard de l'impression primitive : chaque fois que j'entends cette *Ouverture de Tannhäuser*, maintenant trop connue pour saisir l'âme, je ranime une vieille comparaison ternie, la pérégrination solitaire, chérie de tous les rêveurs, la fièvre noctambule de marcher au hasard des idées ou des rêves, à travers le noir dédale du crépuscule parisien, les muettes petites rues de la rive gauche, aux rares lumières, aux maisons dévotes, aux seuils sans art, classiques presbytères où la vie n'est qu'une méditation de la mort, façades modestes ou monumentales, contemporaines des siècles croyants, cadre à souhait pour l'hymne « mâle et probe » des pèlerins austères

Et qui, prenant la foi comme un bâton noueux,
Ont gravi loin du monde un sentier montueux...

Autre Paris, autre décor, autre âme : comme la distinction, selon Dumas, — la sensation dépend des quartiers ; et quels meilleurs maîtres d'esthétique que les yeux ? L'orchestre intérieur qui nous murmure fiévreusement la chaude caresse du Venusberg ne se comprend jamais mieux que sous le nocturne maquillé de la rive droite, au fond des rues galantes, comme élargies par le soir, où le tourbillon brûlant de l'allegro mystérieux semble emporter les petites ombres exquises aux lèvres rouges, aux yeux tristes : mensonge d'automne ! le *Saint Hilarion* de Tassaert n'est pas enveloppé par une mélancolie plus ardemment musicale ; et le *Tannhäuser* versatile qui dort en nous entonnera silencieusement l'hymne païen : le gaz scintille et l'étoile tremble, l'ombre flamboie, mais la nuit pleure ; tout a sombré ; la ville est vaste comme un désert infernal. Cependant, aux premières roseurs candides de l'aube robuste, c'est une réminiscence grave du chant crépusculaire qui vient retremper l'être glacé de froidure et de cauchemar ; la dualité de l'amour humain se fond dans un cri d'adoration vers le ciel ; la lueur grandit, et la péroraison harmonique clame avec l'espérance du soleil matinal. Telle est l'*Ouverture* vécue. La musique n'abandonne jamais ceux qui l'aiment ; c'est une amie invisible et présente. L'art et la vie se pénètrent. Mais laissons le rêve pour l'histoire.

Tannhäuser ! Sifflé trois fois à Paris en mars 1861 et que le grand Opéra de Paris promet pour avril 1895 : passé, avenir, entre ces deux dates ce nom sonne suggestivement. Bientôt donc, dans quelques mois, dès qu'un tiède soleil d'espoir aura banni les brumes monochromes, ce nom reparaîtra sur l'affiche blême de l'Académie ci-devant nationale de musique pour nous remémorer tout un fragment d'histoire intellectuelle. *Tannhäuser !* n'est-ce pas un évocateur d'histoire ancienne, tels certains

surnoms d'aèdes ou de rhapsodes, de minnesingers ou de troubadours ? n'est-ce pas le témoin d'une époque reculée, non point des siècles de fer et d'amour où chanta Wolfram d'Eschenbach, mais des frivolités surannées du Second Empire où la *Lettre à Frédéric Villot*[1] révélait aux ironies parisiennes « la mélodie de la forêt » mal comprise, où le wagnérisme encore si mal compris lui-même était discuté déjà, où Charles Baudelaire, enthousiasmé précurseur, préparait la besogne critique à tous les plagiaires intransigeants de l'avenir. Prochainement, nous aurons l'occasion d'évoquer ce Paris mondain d'il y a trente-trois ans,

La triste Cérigo qui fut jadis Cythère,

ce vieux passage de l'Opéra, bizarre comme un coin de Balzac, où le pâle Hector Berlioz ricanait d'aise devant la petite Judith Gautier qui ripostait insolemment : « A vous entendre, Monsieur, on devine aussitôt que vous êtes artiste et qu'il s'agit d'un confrère ! » Ces rires, provoqués par les faunes du Venusberg ou le chalumeau du pâtre, que l'auteur des *Troyens* mandait avec rage à M[me] Massart, nous semblaient inexplicables, le samedi soir 10 novembre, au sortir du premier concert-d'Harcourt : *Tannhäuser*, presque entier ! Enthousiasme et bonne volonté, malgré quelques mouvements contestables, surtout dans l'*Ouverture* et dans la *Marche* (trop lent l'hymne à Vénus, trop rapide le cortège). Trois auditions en un mois, sans tarir le succès ! La voix de M[lle] Éléonore Blanc fait merveille, toujours chaleureuse, vibrante et jeune : de l'éclat et du style. — C'est décidément une magnifique conception poétique que ce moyen-âgeux *Tannhäuser*, puisqu'il intéresse même au concert ; or, les wagnériens d'extrême-gauche affectent de n'en plus pouvoir tolérer que le poème. Heureux ceux qui l'écoutent impartialement, sans parti-pris de secte et de date, sans procès de tendance ! Wagner est né poète-musicien : est-il poète ? est-il musicien ? questions oiseuses de pédants casaniers ; mais, chez lui, le poète fut en avance sur le musicien, et le symphoniste sur le mélodiste. Après l'*opéra* conventionnel de *Rienzi* (1842), le poème et l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* et de *Tannhäuser*, le drame et le prélude de *Lohengrin* sont fort en avance sur les airs, les ensembles et les chœurs de ces trois œuvres de transition géniale. Toujours est-il que le long *duo* de Tannhäuser et de Vénus contient déjà, dès 1845, des fleurs mélodiques, des trouvailles expressives que ne désavoueraient ni Weber, ni Berlioz, ni Schumann ; le *Septuor* italien du I[er] acte a quelques lignes d'une arabesque supérieure ; et le contraste entre les deux amours, païen et chrétien, s'affirme exquisément dans l'*Air* de virginale passion d'Élisabeth. Le III[e] acte entier offre déjà l'homogénéité vivante du drame musical : il se tient; son prélude est le raccourci d'orchestre de ce long *récit de Rome* où

[1] *Lettre sur la Musique*, suivie de *Quatre poèmes d'opéra* (Paris, Bourdilliat janvier, 1861); traduction anonyme de M. Challemel-Lacour.

symphonie et déclamation se confondent, nuancées des plus parlants contrastes. Nous y reviendrons, en avril. Et le torrent sonore du *Venusberg* s'abîme en des harmonies blessées, plaintives, aiguës, pénétrantes, comme un songe d'hiver, lampes roses et froid azur, — lyrisme et langueur : ô cette fanfare mélancolique, avant les séries d'accords de septième ! Et la mélodie des violons ! Cette page date de 1861, dernière manière ; elle détonne un peu avec la suite, bien qu'annoncée par l'*Ouverture*. C'est déjà la polyphonie de Bayreuth : un Whistler exaspéré parmi des paysages d'une élégie plus classique. Partout des envolées superbes et des banalités d'opéra, Weber voisinant avec Donizetti : ô les sifflets bourgeois de mars 1861 et les dédains néo-wagnériens de novembre 1894 ! Ici-bas, rien n'est, tout devient. Il nous faut redécouvrir *Tannhäuser*. « Sainte-Élisabeth, priez pour nous !.. »

Une tristesse intellectuelle me gagnait, en redescendant, comme jadis de la salle Pleyel après les derniers *quatuors* de Beethoven, par l'antique rue Rochechouart aux toits inégaux sous la lune morne, et plus mystérieusement vulgaire qu'un sonnet de *Spleen et Idéal :* quel plus poignant poète que la nuit ? La haine est suggestive : la parole ennemie trouble, mais éclaire. Un détracteur de *Tannhäuser,* s'il est intelligent, saisit les défauts de l'œuvre. Nietzsche et Nordau sont amusants : mais nous osons leur préférer les beaux commentaires lyriques d'Ernst, de Schuré, de Mendès et de Fourcaud, hyperboliques parfois. Henry Bordeaux, un nouveau venu, qui a l'insigne originalité d'oser paraître raisonnable, écrit profondément, dans *Ames Modernes :* « L'admiration est la base de la critique ». Comparer ne suffit point tout à fait pour comprendre : il faut aimer. Esthétiquement, l'époque est plus riche en belles intentions qu'en œuvres victorieuses ; mais, musicalement du moins, la concurrence des concerts dominicaux ranime la fièvre des antithèses spontanées : un cycle Wagner, pour ainsi dire, partout, pour commencer, un cycle Wagner épars et instinctif, avant le *Cycle-Berlioz* très heureusement inauguré par *Roméo et Juliette* au Châtelet, le 25 novembre, et qui ressuscite un reflet des heures défuntes, le reflet d'un lointain passé d'hier parmi les souvenirs de nos jeunes années. La *Scène d'amour,* Shakespeare, Vérone, selon 1839 et surtout selon Berlioz, est une maîtresse page de la musique du siècle, à encadrer entre l'*Adagio molto e cantabile* de la *Neuvième* et l'*Adagio religioso* de la *Symphonie Écossaise* un peu inférieur à ses deux aînés. « Enfin ! on va jouer ma musique ! » s'écriait l'amère ironie de Berlioz mourant : et bientôt nous interrogerons le double profil du génie français toujours mal connu, en parcourant ce cycle qui fait honneur à son chef d'orchestre. En écoutant *Roméo,* nous ne pouvons oublier les *Troyens :* Nord et Midi. Mais, « partout un même amour, un même ciel », a dit Renan : les deux climats esthétiques se réconcilient dans le cœur incandescent de notre Berlioz toujours jeune, et le vaporeux essor des violoncelles divisés, dans le vespéral *Duo des Troyens,* le plus poétique des *duos* à la rampe triviale, esquisse le même sanglot

« mélancolique comme le bonheur » qui traverse la *Scène d'amour,* l'immortelle extase au balcon légendaire, parmi

Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques.

L'orchestre de Berlioz, c'est la passion vivante qui s'est faite chair musicale, l'art vécu : quelle poésie vraie dans ces longs baisers du cor anglais sombre et de la flûte timide, dans cette brusque envolée suave des violoncelles, dans cette gamme fulgurante des premiers violons qui étincellent et qui parlent comme des yeux dans l'ombre, dans ces sourds pizzicati, pas estompés ou battements de cœur, où le maître excelle, dans ces murmures, dans ces brises, dans ces adieux, dans ces silences, dans ces harmonies étranges rehaussées par l'étrange beauté des timbres, d'où glissent chastement ces phrases enfantines qui ont la mélancolie des belles rêveuses de Tassaert, nos aïeules romantiques, — et qui lisaient George Sand ! Berlioz est un résurrectionniste.

Mais, d'abord, c'est son concurrent plus pondéré dans son œuvre, plus heureux dans sa gloire, — et dans sa vie plus cabotin, qui attire : au Châtelet, *Parsifal ;* chez d'Harcourt, *Tannhäuser ;* au Cirque d'Été, le répertoire wagnérien traduit par une maîtrise orchestrale : et, tout de suite, une forte impression d'art, quel contraste entre l'amer *Prélude* de *Tristan et Yseult* et la brûlante *Scène d'amour* de *Roméo et Juliette,* Nord et Midi toujours, les deux expressions les plus passionnément émouvantes du « douloureux bonheur d'aimer » ! Qu'en dirais-tu, Shakespeare ? Ainsi parlait un soir notre lointaine Queen Mab, dès novembre 1890, ajoutant : ma modestie peut-elle décemment vous parler du *Scherzo,* où le romantique Berlioz idéalisa le babil de mes fugues nocturnes [1] ?.. J'écrirais tout un volume, au préjudice de mes lecteurs un peu las, sur les deux scènes d'amour, Berlioz soupirant à Vérone, Wagner faisant gémir la passion comme l'âpre bise, à travers la plaintive immensité de l'Océan froid et morne. L'Éternel Féminin n'aurait jamais inspiré que ces deux pages, qu'il resterait l'Art suprême qui divinise tout. Et j'oubliais, ingrat, le *Chœur mystique* qui conclut le *Faust* de Schumann ! Dans Wagner, contemporain de Schopenhauer, c'est

L'Amour et sa divine sœur,
La Mort, qui l'égale en douceur,

comme dit le poète subtil du délicieux *Lys Rouge.* Plus rien de l'Italie artiste, idéale, renaissante,

La belle Juliette au cercueil endormie,

mais la fièvre paroxyste qui s'allume dans les brumes glaciales. Après le lent crescendo sonore, c'est, avec la Materna toujours d'accent virginal,

[1] *Lettre* du 30 novembre 1890, soir (*Revue d'histoire contemporaine*).

la voluptueuse *Mort d'Yseult,* l'amour vainqueur de la mort, parmi les effluves d'un prestigieux orchestre pâmé de harpes, ensoleillé de cuivres, où la trombe des grands accords évoque des géants qui pleurent. Puis, la *Götterdämmerung,* fatidique, musicale, grandiose, pittoresque, songeuse, ardente et sombre, le chef-d'œuvre du *musicien ;* puis encore, *Rheingold,* le début suave, avec un orchestre brillant comme le *Réveil de l'Or,* et qui fait oublier la morose insuffisance des quatre interprètes (*Alberich* amoureux fou des trois *Ondines) :* ne nommons personne ! Auprès de telles fresques éblouissantes où sourit le matin, ce printemps du jour, *Huldigungs-Marsch* paraît d'une violence un peu soldatesque : l'invasion de ulhans bavarois en perspective, la modernité brutale, la guerre. Le joli *Prélude* puéril du wagnérien Humperdinck pour les aventures gracieusement terribles du blond petit couple *Hänsel et Gretel* est, au contraire, délicat comme un sonnet. De belles séances, toujours, où la virtuosité du violoniste Hugo-Heermann traduit le génie de Beethoven et le talent de Brahms ; et quelques vieux chefs-d'œuvre nous transmettent un document certain sur les origines de la puissance : après Haydn et sa *Symphonie militaire* (1794), jouée en octobre, — ou plutôt avant eux, dans l'ordre des dates, voici la symphonie *Jupiter* (1788) et l'*Ouverture d'Iphigénie en Aulide* (1774), le secret des amples accords et des simplicités robustes ; l'*Andante* de Mozart, avec ses violons *con sordini* enveloppant les cors et les bois, ressemble au sourire d'un Watteau qui aurait le style d'un Raphaël ; et la grâce olympienne ne manque pas à la page de Gluck, aux lignes concises, vives, arrêtées, manifestant que la grâce vieillit plus que la force. Telle est la double source des maîtres. Le concert instruit.

Au théâtre, pas d'événements. A Karlsruhe, sous la direction du berliozophile Félix Mottl, l'*Ingwelde* de Schillings, le meilleur des récents pastiches wagnériens. L'imitation est le revers du génie. A Bruxelles, Georgette Leblanc, une Espagnole blonde, se révèle tempérament tragique dans la *Navarraise* de J. Massenet, plus favorable à ses moyens que l'*Attaque du Moulin :* et, d'après elle, le passionné Camille Mauclair esquisse sa théorie du « caractère dans l'art ». A Gand, le *Dimitri* de Joncières rentre dans une note plus meyerbeeresque. A Paris, à l'Opéra-Comique, toujours calme, revoici l'exquise *Phryné,* avec une interprète aussi bourgeoise de voix que chatnoiresque de maintien : auprès de Mme Gelda, Jane Harding semble un rossignol captif d'une déesse ; la médiocrité de la nouvelle, de la troisième *Phryné* (trois en dix-huit mois ! proportion très athénienne), n'a pas connu la rigueur bouffonne des projectiles aristophanesques, mais elle fut écrasée dès le soir du troisième jour par le présent contraste de l'excellente distribution primitive [1]. Et la toujours charmante partition ! Ce rien serti dans un orchestre magistral :

[1] Reprise du 21 novembre 1894 (Fugère, *Dicéphile,* Clément, *Nicias,* Barnolt, *Cynalopex,* Mlle Buhl, *Lampito ;* Mme Gelda remplaçant Jane Harding et Sibyl Sanderson ; MM. Carrel et Troy à la place de Périer et de Lonati). — Le même soir, reprise du *Portrait de Manon,* Charlotte Wyns remplaçant Suzanne Elven.

le *tutti* à l'entrée de Phryné, les timbales rhythmiques à la fuite plaintive des danseurs, le *prélude* du IIe acte bâti sur le motif : « O ma Phryné, c'est trop peu que je t'aime », les gammes marines du grand récit sonore, qui se meurent dans le terzettino suivant où Phryné, Nicias et Lampito prient voluptueusement *sotto voce ;* et tel petit coin précieux comme un fond de paysage néo-grec ! Quand j'écoute la coquette bluette, je retrouve dans la reprise les impressions de la première : il n'y a que l'art pour refaire du printemps avec de l'automne. Pareille nuance d'évocation délicate avec le *Portrait de Manon,* bluette en l'honneur du souvenir : après la figurine d'Athènes, le pastel Louis XV. Ah ! dame, les raffinés qui goûtent avec J. Massenet le merveilleux « dictionnaire » orchestral de C. Saint-Saëns, font la moue au sexagénaire *Domino noir,* galamment vieillot comme un Roqueplan, repris pour Mmes Bréjean-Gravière et Molé. Mais les auditeurs plus que *select* des jeudis et des samedis rappellent Emma Calvé dans *Carmen,* dans les *Pêcheurs de perles,* à côté de MM. Jérôme et Bouvet. Dans quelques années maintenant, qui croira que Bizet parut un révolutionnaire ? Ici-bas, tout s'oublie, même le charme aigu du martyre.

La tristesse d'Ecclésiaste, qui nimbe les méditations solitaires du cordonnier poète Hans Sachs, convient à l'âme de l'artiste, du virtuose dont tout l'effort éphémère est une lutte inégale contre le néant. Rubinstein vieillissant déclarait, en 1892 : « Qui sait si le *Crépuscule des Dieux* ne commence pas pour notre art ?... Notre époque musicale est simplement une époque de transition, tout au plus. En sortira-t-il quelque chose ? encore une fois l'avenir répondra. Moi, je sens que je ne vivrai plus assez pour le voir. Voilà pourquoi je pleure sur les rives des fleuves babyloniens ; pour moi la harpe ne résonne plus... Il me reste du moins les joies du souvenir [1]. » Pour le Shakespeare du piano, combien ces joies devaient être amèrement vives ! Il vient de nous quitter brusquement dans la nuit du mardi 20 novembre ; la mort jalouse a repris son talent en respectant son nom.

Tout vient et passe ; on est en deuil, on est en fête ;
On arrive, on recule, on lutte avec effort... —
Puis, le vaste et profond silence de la mort ! [2]

N'est-ce pas là toute la vie de l'artiste ? Ce qui explique très bien chez le virtuose, fatalement plus transitoire encore, même génial, l'ambition de créer, de laisser quelque chose, de rester. « A quoi bon mentir et poser ? » disait la compatriote d'Antoine Rubinstein, morte à vingt-quatre ans ; « oui, il est évident que j'ai le désir, sinon l'espoir, de *rester* sur cette terre, par quelque moyen que ce soit [3]... » Malheureusement, l'esprit souffle où il veut : et la science de l'harmonie ne supplée jamais l'étincelle divine.

[1] *La Musique et ses représentants* (Paris, Heugel, 1892).
[2] Victor Hugo, *Contemplations,* IV, 11.
[3] *Journal* de Marie Bashkirtseff, *préface.*

Froideur compliquée, coloris scolastique, éclectisme ambitieux, tels sont les caractères de Rubinstein compositeur. Son *Concerto en ré*, — le meilleur de tous et le plus connu, presque classique aujourd'hui et souvent interprété dans nos concerts par MM. Paderewski et Slivinsky, Mme Sophie Menter, Mlles Cécile Silberberg et Madeleine Ten Have, — manque de cette grâce caressante et blonde qui fait du *Concerto en la mineur* de Schumann tout un poème. C'est affecté, bruyant et tiède. Une création de virtuose. Le pianiste de race a pâli pour devenir un symphoniste. Rubinstein écrivain nous est connu par ces singuliers *Entretiens sur la musique*, traduits par Michel Delines, où le paradoxe dialogue avec la raison. Les fioritures de ce duetto sont souvent plaisantes. Partout des éclairs originaux et des boutades déconcertantes. Vous connaissez déjà le portrait, la caricature plutôt, qu'il fait de Berlioz, de Wagner et de Liszt, triumvirat détestable. C'est que Rubinstein a divisé l'histoire de la musique en quatre périodes : religieuse (de Palestrina à Bach), instrumentale (de Hændel à Beethoven), lyrico-romantique (de Schubert à Chopin) ; quant à la quatrième époque, la nôtre... c'est la mort de la musique : *finis musicæ*. N'est-ce pas le triomphe de la trinité maudite, l'apogée de la musique devenue tableau, drame ou poème ? Questions brûlantes. Pour Rubinstein, l'idéale musique reflète le milieu, les mœurs, un aspect des costumes et des événements politiques. Les cinq dieux de son oratoire sont Bach, Beethoven, Schubert, — Glinka, Chopin : vous voyez aussitôt que l'auteur est Russe et pianiste. De Rubinstein virtuose, il ne reste rien, que l'ombre d'un grand nom. Les sons volent et les textes demeurent : que n'est-ce parfois le contraire ?

Interpréter, ressusciter les maîtres, c'est la récompense d'une abnégation hautaine. L'interprétation magistrale est une création dans la création : donc une œuvre d'art elle-même. C'est la persévérance ajoutée au génie. Et quel constant labeur les minutes triomphales ne supposent-elles pas ? La vie est courte et l'art est long. Pendant la fièvre d'un beau concert illuminé où s'opère cette transfusion du sang des maîtres, un Antoine Rubinstein devait plus d'une fois revivre promptement par la pensée les longues étapes de la conquête : dans l'hiver de 1841, salle Pleyel, se révèle l'enfant prodige ; il avait neuf ans ; Liszt était venu l'applaudir. « Le grand homme en herbe, disait alors la *Gazette musicale*, n'a point la fatuité ordinaire aux petits phénomènes... Il se met au piano sans façon et joue aussi nettement que naïvement. » Né le 30 novembre 1830, en Bessarabie, élève de sa mère et d'un pianiste de Moscou, A. Villoing, le jeune virtuose voyageur se lie avec Mendelssohn et Moschelès, disciple de Field, à Londres, avec le professeur Dehn à Berlin où il écoute Jenny Lind et apprend la composition. Après de tristes jours laborieux à Vienne, Rubinstein parcourt la Hollande avec le flûtiste Heindl, repasse à Berlin où, le matin du 8 novembre 1848, la *Marche funèbre* de Beethoven retentit pour Mendelssohn ! Devenue impératrice, l'archiduchesse Hélène l'appelle à sa cour : c'est l'aube de la gloire. Le Gewandhaus exécute l'*Océan ;* en

Allemagne, en France, en Angleterre, partout et toujours, des voyages, où l'interprète exceptionnel se dépense, infatigable. Il parcourt les deux mondes. C'est l'épopée du piano. Quelques jugements contemporains : la *Gazette musicale* du 19 avril 1857 commente ainsi son premier concert à Paris, salle Érard : « Comme pianiste exécutant, M. Rubinstein égale, s'il ne le surpasse, Liszt pour le mécanisme, la fougue du trait, et Thalberg pour la sonorité puissante, l'aplomb et l'imperturbabilité du rhythme. On regrette seulement de lui voir traiter son piano, qui doit lui procurer gloire et fortune, moins en ami qu'en ennemi vaincu, en esclave. Il l'attaque avec emportement ; il jette la main sur le clavier avec une sorte de dédain, comme certain d'avance que cet instrument ne lui rendra point les effets du quatuor ou de la symphonie. » IIe concert : « Si l'on pouvait appliquer à une célébrité masculine le surnom d'étoile, dont on commence à abuser un peu pour les célébrités féminines, on pourrait dire que l'Étoile du Piano vient d'apparaître sur l'horizon musical dans la personne de cet artiste exceptionnel, hors ligne, qui, dans sa seconde soirée musicale, a produit une impression telle que, de mémoire de Liszt, on n'en avait éprouvé de pareille. C'est que le *nec plus ultra* du mécanisme, de l'agilité des mains et des doigts, semble avoir été non-seulement atteint, mais même dépassé par Rubinstein. En présence d'une pareille exécution, qui tient réellement du prodige, l'étonnement de l'auditoire, quoique composé de l'élite de nos pianistes, gens habitués pourtant à pratiquer la difficulté sur cet instrument, était curieux à observer. » (*Id.*, du 26 avril 1857). L'oracle Scudo écrit dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 mai 1858 : « M. Rubinstein possède une aptitude singulière à prendre le style qui convient à la musique de chaque maître ; il a la force unie à la grâce, il joue aussi bien les œuvres délicates de Chopin que celles de Beethoven et de Weber, lorsqu'il ne se laisse point entraîner par la vaine gloriole de vouloir trop prouver en dépassant le but. On ne peut rien entendre de comparable à la *marche* des *Ruines d'Athènes* de Beethoven, arrangée et exécutée par M. Rubinstein. On dirait que tout un orchestre bruit dans ses doigts d'acier, qui font jaillir les sonorités étranges de cette musique sauvage conçue par un génie très civilisé. J'aime beaucoup la contenance de M. Rubinstein, qui ne se donne pas des airs de héros de roman, qui est calme devant son clavier, comme il convient à un grand artiste qui respecte le public dont il recherche les suffrages. » La *Gazette musicale* du 9 mai 1875 ajoute : « On lui reproche de manquer quelquefois l'attaque de la touche, et, s'il n'est pas bien disposé, de *sabrer* le trait : que m'importe ! Écoutez-le jouer Beethoven ou Chopin, et dites si son interprétation des chefs-d'œuvre de ces maîtres, pleine de magnifique passion, ou de sereine grandeur, ou d'un charme irrésistible, ne rachèterait pas dix mille fausses notes ? Les aristarques qui ne pardonnent rien parlent encore de petits accidents de mémoire et des légères altérations des textes qui en sont la conséquence : franchement, dans un répertoire de deux cents œuvres au moins, que

Rubinstein exécute *toujours par cœur,* ils ont beau jeu ; qu'ils admirent plutôt l'étonnante force de concentration et d'assimilation de ce vaste cerveau ! En présence de critiques de cette portée, un Rubinstein peut monter au Capitole. » Récital sans précédent, la tournée homérique de 1885-86 qui dura dix mois, pendant laquelle le pianiste joua un total de 3.600 morceaux, fait dire à M. de Fourcaud : « On se rappelle comme malgré soi, en l'écoutant, la lettre si curieuse de Camille Pleyel venant d'entendre Beethoven : l'auteur des *Sonates* affrontait d'effrayantes difficultés d'une manière naturelle, nullement pour produire de l'effet, mais pour traduire ses impressions. L'amour du son le possédait comme l'amour de la couleur possède certains peintres, et il écrasait les touches de sa large main, tour à tour lourde et légère. Camille Pleyel a été, au fond, plus ému de ce jeu que vraiment satisfait. Plus purement virtuose, Rubinstein est, néanmoins, un pianiste de l'école de l'émotion et de l'expression par dessus tout.... Il fut héroïque. La séance Schumann, en particulier, transporta le plus bel auditoire qu'on pût voir à Paris. Les *Études symphoniques* apparurent gigantesques. La *Fantaisie en ut,* dédiée à Liszt, déborda de passion et de rêve ; les *Kreisleriana* furent un enchantement. Le piano, sous ses doigts, devient ample et nourri comme l'orgue, varié comme l'orchestre. Les timbres ne sont jamais les mêmes. Ah! le prodigieux coloriste ! On ne pense plus à l'exécution. On ne pense qu'aux poèmes qu'il fait s'épanouir dans l'air [1]. »

Ce n'était plus du tout la vaporeuse morbidesse de Frédéric Chopin, du Lamartine musical idolâtré des lectrices pâles de George Sand ; ce n'était pas non plus l'impétueuse fantaisie de Franz Liszt, du Théophile Gautier des *Rhapsodies* hongroises, plutôt bohême dans sa vie privée... De nos trois pianistes de Balzac, dompteurs légendaires de l'ivoire, Rubinstein apparaît le traducteur le plus consciencieusement enivré des génies. Évoquer le romantisme, les blondes nuits bleues où se jouait passionnément l'ironie d'un Stendhal ou d'un Henri Heine, convient en parlant du maître, car il est bien le dernier en date des grands virtuoses romantiques et romanesques. Que n'a-t-il laissé son journal de virtuose pour nous permettre d'ébaucher la physiologie du pianiste ! Les anciens ont emporté le secret des belles légendes : mais ces petits traits anecdotiques qui enguirlandent toujours la mâle biographie des vrais artistes, on voudrait en faire retracer le décor par un Gavarni poète ou quelque Tassaert humoristique.

Fondateur et directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, Rubinstein fait autorité : en 1881, la vue menacée, il se retire à Peterhof, où il compose de délicates pièces pour piano seul, entre autres ce délicieux *Nocturne op. 109, n° 3, legato* et *staccato* tour à tour, d'où monte un émoi crépusculaire. Son jubilé de 1889 le désigne comme le premier musicien vivant. La mode des télégrammes déferle déjà. Et malgré tout Rubinstein reste morose, taciturne, fantasque ; il connaît la vraie tristesse

[1] *La Salle Pleyel* (Quantin, 1893 ; page 39).

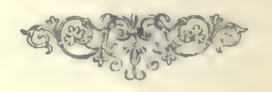
professionnelle, qui n'épargne aucun interprète, soleil d'une heure ; il sait l'amertume des poètes voluptueux, qui angoisse l'âme au sein des roses. L'exécution n'est qu'un moment splendide. Le 3 septembre 1860, Stephen Heller écrivait à Mme Damcke : « D'où vient que les grands virtuoses sont aussi pour la plupart de grands enfants ? Ils savent être tour à tour aimables, terribles, agréables, incommodes, pétillants, boudeurs, adorables et insupportables.... Ils rêvent toujours un public autour d'eux ; seuls ou en compagnie, ils jouent toujours un rôle quelconque... A leurs yeux, les mains n'ont été données à l'humanité que pour applaudir à leurs admirables tours de force, et ils voudraient, dans un autre but que Garibaldi, une Unité italienne, je veux dire, ils voudraient fondre toutes les nationalités dans une seule et en faire... des *Romains*. Je crois que l'esprit puéril de la plupart des grands virtuoses (le grand Liszt n'en fait pas exception) est une suite du long et abrutissant travail auquel il faut soumettre les mains, qui n'ont pas été créées, après tout, pour exécuter des « salto mortale » sur la corde raide du clavier. Un homme ne peut impunément passer dix heures par jour, pendant quinze et vingt ans, à tordre ses mains et à les rendre propres à une gymnastique contre nature. Les uns en deviennent enfantins et volontaires et capricieux. Les autres y gagnent une insanité d'esprit comme Liszt, qui a de l'esprit, mais un esprit malsain [1] .... »

Rubinstein n'a pas échappé au terrible principe de causalité : « Tout en lui était surprenant et inexplicable », dit la *Review of reviews*. « Sa nature était faite des contrastes les plus extraordinaires, de malice et de naïveté, de méfiance et d'abandon, de dureté et de générosité. Toute sa vie, d'ailleurs, il s'est plaint de n'être pas compris. « Les juifs, disait-il, « me considèrent comme un chrétien, les chrétiens comme un juif ; les « classiques comme un wagnérien, les wagnériens comme un classique ; « les Russes comme un Allemand, les Allemands comme un Russe ; les « pianistes comme un compositeur, les compositeurs comme un pianiste. » Et tel *reporter* aussi érudit qu'américain ne proclamait-il pas gravement que Rubens en personne allait traverser les mers ?...

« *Mon cher Van II,* » écrivait toujours à Rubinstein son cordial aîné Liszt, par allusion à la certitude fougueuse de sa manière, à la structure beethovénienne de son front puissant. Malheureusement le virtuose russe ne laisse pas les neuf *Symphonies ;* et, parmi les sombres joies du souvenir où repassent lentement les brèves heures triomphales, l'interprète le plus laborieux, le plus fêté, ne doit-il pas murmurer : la vie est longue et l'art est court ?

RAYMOND BOUYER.

[1] Cf. le *Ménestrel* du dimanche 10 juin 1894, page 183.





CHRONIQUE



La séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts a été tenue sous la présidence de M. Daumet, assisté de M. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel. Elle a débuté par l'exécution d'une œuvre symphonique de M. Carraud, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, intitulée *Buona Pasqua*. Selon l'usage, le président a pris la parole pour prononcer l'éloge des membres de l'Académie des Beaux-Arts, décédés au cours de l'année. Il a ensuite adressé aux jeunes artistes, lauréats des prix de Rome, quelques conseils sur les devoirs que leur imposent, envers l'État et envers l'Académie, leur participation aux concours et leur succès : « Surtout rappelez-vous, a ajouté M. Daumet en terminant, que vous avez à soutenir aux expositions des envois, à Rome, à Paris, le prestige, toujours très grand, d'une institution qui compte plus de deux siècles malgré les efforts dissolvants d'impuissants détracteurs ; rappelez-vous enfin que vous devez porter toujours plus haut la réputation d'écoles qui comptent dans le monde et dont chacun de vous est dès aujourd'hui une espérance. »

Après le discours de M. Daumet, on a proclamé les prix de Rome de l'année, dont voici la nomenclature :

Peinture. — Premier grand prix : M. Jules-Auguste Leroux. Un autre premier grand prix (vacant par suite du décès de M. Mitrecey, grand prix de 1893) a été décerné à M. Dechenaud.

Premier second grand prix : M. Julien-Émile Laparra. Deuxième second grand prix : M. Emmanuel-Michel Benner.

Sculpture. — Premier grand prix, M. Constant-Ambroise Roux ; premier second grand prix, M. Jean-Baptiste Champeil ; deuxième second grand prix, M. Jean-Marie-Théodore-Joseph Boucher.

Architecture. — Premier grand prix, M. Alfred-Henri Recoura ; premier second grand prix, M. Auguste-René-Gaston-Antoine Patouillard ; deuxième second grand prix, M. Gabriel Héraud.

Gravure en taille-douce. — Premier grand prix : M. Charles-Laurent Germain ; premier second grand prix : M. Arthur-Constant-Jules Mayeur ; mention honorable : M. Éloi-Lucien Penat.

Composition musicale. — Premier grand prix : M. Henri-Benjamin Rabaud ; premier second grand prix : M. Omer Letorey ; mention honorable : M. Jules-Ernest-Georges Mouquet.

Puis il a été donné lecture de la liste des prix décernés par l'Académie en vertu des diverses fondations :

Prix Leprince. — MM. Leroux et Dechenaud pour la peinture, M. Roux pour la sculpture, M. Recoura pour l'architecture, M. Germain pour la gravure en taille-douce.

Prix Alhumbert. — M. Leriche.

Prix Deschaumes. — M. Georges-Raoul Dumesnil.

Prix Bordin. — M. Paul Richer, M. Charles Yriarte pour son ouvrage intitulé : *Matteo Civitali, sa vie et son œuvre,* M. S. Rocheblave pour son volume intitulé : *Les Artistes célèbres : Les Cochin.*

Prix Trémont. — MM. Trigoulet, peintre, Lemarquier, sculpteur, et Vierne, compositeur de musique.

Prix Georges Lambert. — Mme Collin, Mlle Vallot et MM. Chambard et Trodoux.

Prix Achille Leclère. — M. Adrien Rey ; mentions honorables : MM. Pierre Selmersheim, Jules-Louis Deperthes, René Michelet.

Prix Chartier. — M. Boëllmann.

Prix Jean Leclaire. — MM. Léon Jaussely et Joseph Bernard.

Prix Chaudesaigues. — M. Binet ; mentions honorables : MM. Rigault et Murier.

Prix Monbinne. — M. Alfred Bruneau.

Fondation Delannoy. — M. Recoura.

Fondation Lusson. — M. Patouillard.

Fondation Cambacérès. — MM. Laparra pour la peinture, Champeil pour la sculpture et Mayeur pour la gravure en taille-douce.

Fondation Pigny. — M. Patouillard.

Prix Desprez. — M. Ernest Dubois.

Prix Brigard. — M. Amédée Buffet.

Prix Maxime David. — Mme Gabrielle Debillemont.

Fondation Anastasi. — M. Metzmacher.

Prix Eugène Piot. — M. Carlier.

Prix Kastner-Boursault. — MM. Albert Soubies et Charles Malherbe, et Julien Tiersot.

Prix Antoine-Nicolas Bailly. — M. Hardy.

Fondation Saintour. — M. Leriche.

Fondation Pinette. — M. Bachelet recevra la première annuité de la pension instituée par M. Pinette.

Fondations de Caylus et de La Tour. — MM. Maxence, Roussel et Leroux.

Grandes médailles d'émulation. — MM. Jules-Gaston Besson, Jean-Baptiste Champeil et Jean-Joseph Bernard.

Prix Abel Blouet. — M. Alfred-Henri Recoura.

Prix Jay. — M. Paul-Émile Huillard.

La séance a continué par la lecture de la *Notice sur la vie et les œuvres de M. Charles Gounod,* par M. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. On a lu plus haut cette étude remarquable par l'élévation de la pensée autant que par la perfection de la forme, ce qui nous dispense d'insister sur les éloges qu'elle mérite de tous points.

Pour clore la séance, on a exécuté la scène lyrique qui a remporté, cette année, le grand prix de composition musicale et dont l'auteur est M. Henri-Benjamin Rabaud, élève de M. J. Massenet.

Dans ses séances suivantes, l'Académie des Beaux-Arts a entendu la lecture du rapport sur les envois de Rome de 1894, ainsi que d'une notice de M. Théodore Dubois sur la vie et les œuvres de M. Ch. Gounod, son prédécesseur.

En remplacement de M. Frederigo de Madrazo, associé étranger, décédé, l'Académie a élu M. Pradilla, de Madrid. Elle a procédé également à l'élection de deux correspondants : M. R. W. Macbeth, graveur à Londres, en remplacement de M. Danguin, dans la section de gravure ; M. le prince Scalea, à Palerme, un remplacement de M. le prince Czartorysky, correspondant libre.

Le musée du Louvre va probablement entrer en possession de quatre panneaux de Boucher, qui furent retrouvés, il y a quelques années, dans un recoin du ministère des Finances. Bien qu'en assez fâcheux état, — les toiles, primitivement de forme carrée, ont été rognées et rendues ovales, et deux d'entre elles portent des traces d'incendie, — elle ne laissent pas d'être d'une extrême délicatesse de coloris et d'une touche qui révèle la meilleure manière de Boucher. Ce sont des pastorales dans le goût le plus caractérisé du maître : la *Vendange,* la *Toilette,* le *Repos des bergères* et le *Bain de Diane.*

Le corps de bâtiment dans lequel ces peintures ont été découvertes est dans la partie des Tuileries, construite sous le premier Empire par Percier et Fontaine, mais il est permis d'affirmer en toute certitude, étant donné le goût de l'époque et le discrédit en lequel était tombée alors la peinture du XVIIIe siècle, que ces charmantes compositions ne durent pas être utilisées pour la décoration de cette partie du palais. Ce qui est certain, c'est que, sous le second Empire, elles ornaient un salon de réception de la même partie des Tuileries, occupée par les services de la maison de l'empereur et comprise entre le pavillon de Marsan et le guichet du Carrousel, sur la rue de Rivoli. Lorsque le minstère des Finances, en 1876, prit possession de ces locaux, les salons en question, qui tenaient deux étages en hauteur, furent divisés en deux parties : c'est alors que les toiles de Boucher furent retirées de la boiserie qu'elles occupaient, et reléguées dans le magasin où elles ont été retrouvées. Elles vont être remises à la direction des Musées nationaux, qui, sans doute, les placera au Louvre où, dans un délai assez rapproché, elles seront exposées aux yeux du public.

On a élevé, à la mémoire de l'architecte Duban, un monument sous le vestibule même de l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, qu'il édifia et dont Paul Delaroche peignit la célèbre décoration que l'on sait.

La cérémonie d'inauguration avait rassemblé, à côté de M. Paul Dubois, directeur de l'École des Beaux-Arts, du personnel et des élèves de l'École, les membres de la famille de Duban, M. Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts, M. Jules Comte, directeur des Bâtiments civils, et la plupart des membres de l'Académie des Beaux-Arts.

M. Comte a pris la parole, au nom du ministre des Travaux publics, pour remettre le monument à l'administration des Beaux-Arts. M. Roujon a répondu à M. Comte, au nom du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Ensuite M. Eugène Guillaume, en qualité d'ami et de collaborateur de Duban, a prononcé un discours qui constitue une monographie très nourrie de la carrière de Duban, et dont nous citons ci-après les passages essentiels :

Ce fut un noble temps, en effet, messieurs, que celui où Duban entrait dans la carrière. Alors l'activité des esprits présentait un caractère saisissant ; tout semblait concourir à modifier, dans le domaine des productions intellectuelles, un état vieilli. Déjà les arts avaient pris une orientation nouvelle sous l'influence de causes multiples parmi lesquelles il faut compter le développement des études historiques. Celles-ci, servies par une méthode plus sûre, éclairées par une conception plus exacte de la réalité, commençaient à nous faire pénétrer le caractère des civilisations passées. L'art avait pris dans le concert des activités humaines, comme dans les annales des peuples, la place qui lui appartient. Notre patriotisme artistique s'était éveillé. Le Musée des monuments français installé par Alexandre Lenoir dans l'ancien couvent des Petits-Augustins, ici même où nous sommes, avait réuni, en les sauvant de la destruction, des œuvres nombreuses d'architecture et de sculpture de notre pays et les montrait classées dans un ordre chronologique. La poésie ne

restait pas en arrière : le monde du sentiment et de la fantaisie, de la légende comme des traditions, y était déjà exploré en tous sens par des hommes de génie.

Chose remarquable, les philosophes ajoutaient à ces nouveautés l'autorité des principes. Cousin, dans sa première manière, avait, dès 1817, formulé sa théorie du Vrai, du Beau et du Bien ; et lorsque la philosophie eut été bannie des chaires publiques, Jouffroy, dans une humble chambre, sous l'œil inquiet du pouvoir, faisait des leçons d'esthétique. Ses auditeurs étaient peu nombreux, ainsi le voulait la loi ; mais quels disciples que ceux parmi lesquels on comptait Vitet ! Dès lors, le jeune écrivain avait conçu la pensée d'ouvrir à l'histoire une voie nouvelle, et il se préparait, en acquérant les idées générales, à rédiger les beaux rapports et les articles de critique qui l'ont rendu célèbre. Alors aussi, Delacroix et Delaroche débutaient avec éclat, et Thiers écrivait un Salon qui reste une date. Ainsi la doctrine de l'idéal se relevait victorieusement contre le sensualisme du dix-huitième siècle et ses derniers représentants, et tout conspirait à provoquer dans les arts une sorte de renaissance. C'était en 1822 : Duban avait vingt-cinq ans.

Certes, la brillante éducation classique qu'il avait reçue l'avait préparé à n'être indifférent à rien de ce qui intéressait les lettres, l'histoire et la philosophie. Quelques années auparavant, il avait vu le Musée des monuments français qui avait laissé aux contemporains un souvenir ineffaçable. Élève de son beau-frère l'architecte Debret, l'auteur de l'ancienne salle de l'Opéra, il travaillait avec une extrême liberté d'esprit sous les yeux d'un maître dont l'intelligence n'était pas fermée à un sain éclectisme. D'ailleurs, Duban, avec ses tendances, n'était pas isolé. Il avait rencontré chez quelques-uns de ses camarades et de ses émules des aspirations conformes aux siennes et, avec des mesures diverses, le même besoin de réforme et de personnalité. Et tandis que, à Rome, Ingres traitait avec un scrupule infini, une fidélité sans borne et une rare perfection, des sujets empruntés à l'histoire, il y avait à Paris quelques jeunes gens qui, sans connaître le peintre, rêvaient d'introduire dans l'architecture le même respect de l'histoire, la même recherche de l'expression et du caractère vrais, le même goût épuré.

Ne soyons pas injustes envers la destinée : elle seconda des idées si justes et en assura le succès. Duban obtint le grand-prix de Rome en 1823. Ses amis Henri Labrouste, Duc et Vaudoyer remportèrent successivement, les années suivantes, la même récompense. De la sorte la villa Médicis vit réunis ces jeunes architectes qui devaient exercer une si grande influence sur l'art français et qui, avant de l'avoir quittée, étaient déjà considérés comme des maîtres...

A peine revenu d'Italie, Duban fut nommé architecte de l'École des Beaux-Arts. Qu'importe que Debret ait tracé le quadrilatère sur lequel l'édifice actuel a été construit ? Tout ce que nous admirons ici est de Duban : la façade, l'hémicycle, les cours. Ce grand ouvrage était achevé en 1838.

Messieurs, il est des hommes chez qui chaque époque semble reconnaître une personnification d'elle-même. L'opinion en désigne pour toutes les tâches dont elle a souci. Elle met en eux une confiance absolue, et elle ne se trompe pas. Ainsi en fut-il pour Duban. L'année qui suivit l'achèvement de l'École des Beaux-Arts, où l'artiste avait réalisé sa conception d'un style néo-classique, il était chargé d'un travail très différent : la restauration de la Sainte-Chapelle, à laquelle il consacra pendant neuf années son érudition et son goût. Même attention pour le château de Blois, qui lui fut confié en 1845. Il aborda cette nouvelle tâche avec une ardeur et une sûreté qui furent alors admirées. Successivement, il mit la main aux différentes parties de l'édifice élevé sous le règne de plusieurs princes, depuis saint Louis, Louis XII et François Ier jusqu'à Louis XIV. Sauf cette dernière partie, il les rétablit toutes, appliquant à chacune la fleur du style qui lui convenait avec une justesse digne d'un contemporain. Même talent dans la restauration du Louvre, même puissance de faire vraiment revivre des temps disparus.

Dans ces travaux, qu'il exécutait avec une vraie passion française, Duban semblait agir sous l'empire d'une sorte d'atavisme : l'esprit de ses devanciers, depuis Pierre de Montereau, semblait être passé en lui grâce à une transmission mystérieuse et agir par son intermédiaire, chacun l'inspirant au besoin. Ces restaurations doivent à Duban leur

suprême parure. Elles sont vivantes et pour la plupart elles sont sous nos yeux. Nous les évoquons, et en vérité, messieurs, ne vous semble-t-il pas les voir apparaître, tant elles sont présentes à votre pensée ? Elles revêtent une forme ; elles entourent le monument où leur nom est déjà gravé. Chacune a la figure d'un temps : celle-ci est toute romaine, celle-là porte les longs vêtements du treizième siècle, ces autres ont les atours usités à la cour des Valois et des premiers Bourbons. Différentes de caractère, elles se ressemblent cependant par leur élégance : on reconnaît des sœurs. Et l'École des Beaux-Arts, leur aînée, les accueillie ; et toutes ensemble elles rendent au maître un hommage pieux.

Le monument est l'œuvre de l'architecte actuel de l'École des Beaux-Arts, M. Bernier, qui a fait là une heureuse tentative d'architecture polychrome. Le buste de Duban repose sur une console de marbre, supportée par un petit Génie debout et ornée de tiges d'acanthe ; sur le soubassement, un chapiteau de colonne, une équerre et un compas, symbolisent l'art architectural. Cet édicule fait face à l'entrée de l'hémicycle et s'adosse au mur, dans une niche surmontée d'un fronton triangulaire. Un cintre doré, une mosaïque figurant des rinceaux d'une élégante courbure, complètent le monument. Quelques filets de dorure avivent le marbre de la console et de la niche, l'harmonisant avec les mosaïques du fond. C'est M. Eugène Guillaume lui-même qui a exécuté la partie sculpturale du monument.

Il y a quelques mois, on a démoli, au coin de la rue de Vaugirard et de la rue d'Assas, un petit hôtel entouré d'un vaste jardin, qui avait successivement appartenu à George Sand et à l'illustre physicien Foucault. C'est là que ce dernier fit, pour la première fois, ses premières expériences, demeurées mémorables, sur le mouvement continu du plan d'oscillation du pendule, et démontrant ainsi le mouvement de rotation du globe terrestre. Foucault renouvela ensuite, sur une plus grande échelle, la même expérience au Panthéon avec un pendule gigantesque suspendu au centre de la coupole, et le public accourut en foule pour voir cette nouvelle démonstration du mouvement de rotation de la terre.

L'emplacement du petit hôtel disparu et du jardin qui l'entourait faisait partie autrefois de l'ancien enclos des Carmes dont le couvent et l'église subsistent encore à l'angle de la rue de Vaugirard et de la rue Cassette. Sur cet emplacement on construit actuellement une grande maison de rapport. La Société des Inscriptions parisiennes ne ferait-elle pas bien de faire apposer sur la façade du nouvel immeuble une de ses plaques commémoratives pour perpétuer à cette place le double souvenir du séjour de George Sand et de Foucault?

La statue de Meissonier par M. E. Frémiet, dont le modèle figurait au dernier Salon des Champs-Élysées, a été érigée à Poissy, sur la place de l'Église, en face même de la propriété que le peintre habita une grande

partie de sa vie. Dans l'œuvre de M. Frémiet, revit, avec un accent de vérité et une intensité d'expression saisissants, l'originale figure un peu rébarbative du peintre en l'accoutrement bizarre dont il était coutumier.

Des discours ont été prononcés par MM. Gustave Larroumet, Daumet et le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. M. Georges Leygues a parlé en ces termes :

Messieurs,

C'est par un mouvement spontané de reconnaissance et d'admiration que vous avez organisé cette fête.

Vous avez voulu faire vôtre, en perpétuant son souvenir sous une forme visible, l'artiste qui, né loin de vous, choisit pour cacher sa vie et abriter sa glorieuse vieillesse cette solitude riante et douce.

Vous connaissez la carrière du maître. Il n'en fut jamais de plus rapide ni de plus brillante. Meissonier conquit du premier coup la faveur du public ; chose plus rare, il désarma la critique. A trente ans il était célèbre.

Meissonier connut la misère et la gêne, il eut dans sa jeunesse des obstacles à surmonter, des résistances obstinées à vaincre ; mais, les premières épreuves passées, la fortune lui tendit la main et jusqu'au dernier jour lui resta fidèle.

Meissonier était né à Lyon en 1815. Il conserva toute la vie la forte trempe personnelle que sa ville natale donne à tous ses enfants. Jeté brusquement à Paris, en 1830, en pleine bataille romantique, Meissonier ne s'enrôla sous aucun drapeau, ne s'affilia à aucune secte ; indifférent aux querelles d'école, mais l'oreille ouverte à tous les bruits du dehors, il s'isola dans l'étude des maîtres anciens et il éleva dans son for intérieur une sorte de temple dont les Hollandais du dix-septième siècle eurent tous les honneurs.

On peut dire que l'œuvre des Terburg, des Metzu, des Gerard Dow et des Miéris fut comme son bréviaire. Il prit à ces peintres la sincérité du dessin, l'exactitude de l'observation, l'habileté et le précieux du pinceau. Mais il sut s'affranchir de l'imitation et rester lui-même. Si, par le choix des sujets et la taille des personnages, Meissonier rappelle les Flamands et les Hollandais, il s'en distingue par la psychologie pénétrante, la verve et l'étonnante variété de son œuvre : clarté, finesse, mouvement, telles sont les qualités essentiellement du maître, et ce sont des qualités éminemment françaises. Point de ciels noyés, d'intérieurs assoupis, de campagne humide, où flottent de traînantes vapeurs, partout la lumière limpide, la mobilité et l'action.

Joueurs, buveurs, fumeurs, artistes, prêtres, reîtres, philosophes, muscadins et soldats, Flamands, Italiens, Français et Provençaux, regardez-les, ils sont tous de leur temps, de leur pays et de leur âge : ils vivent.

L'œuvre de Meissonier s'impose à l'admiration par d'autres côtés.

Jamais la conscience, l'amour du vrai, l'adresse de la main, le métier ne furent poussés plus loin ; ses ébauches, ses esquisses, ses études et ses dessins sont incomparables. Pas une défaillance, pas une faiblesse, rien qui soit livré au hasard de l'improvisation ; le détail le plus insignifiant en apparence est traité avec le même soin que le morceau capital. L'inspiration jaillissait d'un trait, mais la mise en œuvre était lente et laborieuse. Voyez l'*Armure au lion*, dessinée pour le musée d'artillerie. Il n'y a pas moins de caractère et de style dans la reproduction de ces boucles de cuirs, de ces dramasquinures, de ces feuillages d'or et de ces têtes d'animaux que dans le *Graveur* ou dans l'*Attente*.

Meissonier était comblé d'honneurs. On l'enviait. Il ne semblait pas qu'il pût souhaiter autre chose que de conserver la place unique et indiscutée qu'il s'était faite dans la peinture de genre ; il rêvait plus encore. Son ambition était plus haute. Soudain il se révéla peintre d'histoire et, d'emblée, conquit le premier rang. Ici commence la seconde moitié de sa vie, non moins féconde que la première ; malgré l'âge qui s'avançait et de cruelles souffrances physiques, elle fut remplie presque tout entière par ce que le Maître

appelait le Cycle napoléonien. Meissonier avait été bercé au souvenir des guerres du premier empire, au récit de la grande épopée d'Austerlitz et de Waterloo. Il avait connu les survivants de ces temps héroïques, il avait entendu conter leurs batailles, leurs victoires et leurs revers et son âme d'enfant en avait reçu une empreinte ineffaçable. Plus tard, au déclin de l'âge mur, en pleine gloire, ces souvenirs montèrent à son cœur et il résolut de fixer dans une série de cinq compositions la vie de Bonaparte et de Napoléon.

Nous devions avoir « Castiglione », « 1807 », Erfürt », « 1814 », et le « Bellérophon », « l'Aurore de la gloire », « l'Apogée de la puissance », « les Désastres », « l'Exil ». Ces conceptions avaient la simplicité et la grandeur de la tragédie antique. Deux tableaux seulement ont pu être achevés : *1807* et *1814*. Petits de dimensions, immenses par la pensée qui les inspira et l'émotion qu'ils font naître.

L'artiste qui exécuta ces chefs d'œuvre était plus qu'un artiste accompli, c'était un patriote et un penseur.

On n'en saurait douter si on lit la lettre dans laquelle il explique « 1807 » : « Voulant que tout fût lumière en ce moment triomphal, il me semblait, dit-il, n'en pouvoir trouver d'assez éclatante... La bataille entamée déjà était nécessaire pour exalter l'enthousiasme des soldats, il fallait le faire sentir, mais ne rien ajouter par des détails lugubres. Un canon démonté et des blés verts qui ne muriront pas, c'était assez... Les hommes et le chef sont en présence, le chef enflamme du regard les dévoués. Lui et eux se sont compris. » Et le torrent d'homme et de chevaux emportés d'un élan vertigineux passe dans l'immense clameur qui salue l'Imperator ; mais le destin se lasse, les désastres arrivent entraînant avec l'homme qui les a provoqués la nation qui ne sut pas rester maitresse d'elle-même.

Cet état-major qui dort en marchant, ces généraux qui n'ont plus confiance en leur chef invincible, ce chef isolé et silencieux, doutant de tout et peut-être de lui-même, cette armée épuisée, muette, c'est l'image de la patrie ; dans ces champs de neige, sous ce ciel morne et pesant, est venu finir le plus brûlant rêve de gloire qui ait jamais enflammé le cœur d'un peuple.

Quelle distance, messieurs, entre ces puissantes pages d'histoire et les tableaux de genre du début ! A y regarder de près, pourtant, on s'aperçoit qu'il y a entre les unes et les autres deux points communs par où leur parenté et leur unité s'affirment : le style et la vérité.

Meissonier nous a légué, en effet, un exemple qu'il est utile de rappeler à un moment où les succès faciles troublent tant de cerveaux et font gauchir tant de vocations sincères. Il poussa le respect de son art et le soin de la perfection au point de ne jamais livrer au public que les œuvres qu'il croyait ne pas pouvoir rendre plus parfaites. Meissonier fut, dans la plus haute acception du mot, un honnête homme, c'est la loyauté du cœur qui engendra chez lui la loyauté du talent.

Messieurs, ce monument dans lequel un artiste inspiré a fait revivre le maître est comme un autel élevé à l'Art. Le gouvernement de la République a voulu y apporter son offrande. Il a tenu aussi à venir affirmer devant l'image de l'un des plus grands peintres du siècle sa foi en l'art français, fleur merveilleuse de la Pensée et du Rêve, dont l'éclat impérissable fait l'orgueil de la patrie et l'admiration du monde.

Le Conseil municipal de Paris a décidé qu'un buste en marbre d'Edgar Quinet, exécuté par le statuaire Coulon, serait placé dans l'école municipale de jeunes filles récemment édifiée dans la rue des Martyrs.

Au mois d'avril dernier, les secousses de tremblement de terre qui se sont fait sentir en Grèce, ont ébranlé le Parthénon assez sérieusement pour qu'on ait dû se préoccuper de sauvegarder ces magnifiques débris.

Des recherches attentives ont été faites par une commission d'architectes et d'ingénieurs, nommée par le gouvernement hellénique, pour aviser aux réparations nécessaires à la consolidation du monument. Il résulte de l'examen minutieux auxquel s'est livrée la commission, que le Parthénon a été assez fortement ébranlé et qu'il y a lieu de le consolider immédiatement. Ces travaux vont être entrepris sans retard.

On annonce, — sans indiquer, d'ailleurs, le motif de cette décision, — que le Conseil municipal de Mayence a refusé d'accorder un emplacement pour la statue d'Henri Heine.

Les habitants de la petite ville d'Arpino, — l'ancien Arpinum, — veulent élever un monument à Cicéron, leur grand concitoyen. Mieux vaut tard que jamais.

On lit dans le *Petit Temps :*

Un amusant conflit vient de s'élever à Washington entre le secrétaire d'État, M. Gresham et le colonel J.-M. Wilson, surintendant des édifices publics, à propos d'une grande toile *l'Amour et la Vie*, qui a figuré à l'exposition universelle de Chicago et qui a été offerte par son auteur, le peintre anglais Watts, au peuple américain.

Le tableau ayant été accepté par le Congrès, le secrétaire Gresham a adressé officiellement une lettre de remerciements au peintre anglais, l'informant en même temps que sa toile serait placée à la Maison-Blanche. Mais M. Gresham avait compté, paraît-il, sans les scrupules du colonel Wilson. Dans le tableau de M. Watts, l'Amour et la Vie sont représentés respectivement sous les traits d'une jeune femme et d'un jeune homme nus, de grandeur naturelle. Le tableau, d'ailleurs, n'a rien de suggestif et n'a provoqué aucune protestation à Chicago. Mais le colonel Wilson est de ceux qui n'admettent pas la nudité dans l'art, et il a déclaré que la toile de M. Watts, bien qu'elle eût été acceptée par le Congrès, était trop immorale et trop obsène pour pouvoir être placée à la Maison-Blanche.

Finalement il a été décidé que l'on attendrait le retour du président Cleveland à Washington pour savoir si le tableau serait placé ou non à la Maison-Blanche.

Or, si l'on veut juger à quel point est « immorable » et « obscène » l'œuvre de M. Watts, qu'on aille voir, au musée du Luxembourg, dans la galerie des peintres étrangers, une réplique de ce même tableau, dont M. Watts a fait don également à notre collection d'art contemporain, et l'on pourra juger des pudibonds scrupules qui animent le fonctionnaire américain.

La ville de Kertch, où l'on a découvert tant d'antiquités intéressantes, conservées au musée de l'Ermitage, vient de fournir à l'archéologie un nouveau chef-d'œuvre artistique. Il y a quelques jours, des terrassiers au pied d'un *kourgane,* ont découvert un lion de dimensions colossales, taillé

en marbre et du plus pur style grec du huitième ou neuvième siècle avant J.-C. Cette statue, qui a plus de deux mètres de longueur et pèse environ sept mille kilogrammes, est admirablement conservée.

Les cendres du peintre Goya, mort à Bordeaux en 1828, reposent dans le cimetière des Chartreux, de cette ville. Le projet de les ramener en Espagne sera prochainement réalisé : en effet, un ordre royal prescrit au ministre des Affaires étrangères d'Espagne de prendre les mesures nécessaires pour transporter à Madrid les restes du grand artiste.

A ce sujet, le Conseil municipal de la ville de Saragosse, dans le voisinage de laquelle est situé le village de Fuendetodos où naquit Goya, a pris la délibération suivante :

« Que le gouvernement reconnaisse à Saragosse le droit de donner asile aux restes de Goya ;

« Qu'une commission soit nommée à l'effet de prendre avec le Conseil général les dispositions nécessaires ;

« Que l'autorisation nécessaire soit obtenue de l'administration supérieure pour que, provisoirement et en attendant l'érection d'un monument digne du grand artiste, les cendres de Goya soient déposées dans la crypte de l'église de Notre-Dame-del-Pilar, dont les voûtes attestent avec tant d'éclat son génie. »

Séville célèbrera, l'an prochain, le troisième centenaire de la naissance de Velasquez. Un concours sera ouvert par l'Académie des Beaux-Arts de Séville, pour récompenser la meilleure monographie sur le grand peintre, sa vie et ses œuvres. On frappera une médaille commémorative avec le buste de Velasquez et une légende faisant allusion au centenaire ; il sera organisé un cortège auquel prendront part les corporations officielles et les sociétés littéraires et artistiques, et il sera placé une plaque commémorative sur la façade de la maison où naquit le grand artiste.

L'hiver va interrompre les fouilles entreprises par l'École française d'Athènes dans l'île de Délos. Les dernières recherches ont mis au jour deux statues d'Apollon en marbre et des murs de maisons particulières, couverts de fresques remontant à une époque reculée, bien conservées néanmoins, et représentant des scènes de la vie familière et de la mythologie. On assure que ces découvertes constituent de précieux documents pour l'histoire artistique de l'ancienne Grèce.

On annonce de Rotterdam la mort d'un artiste de renom, Ch. Rochussen. Il a été surtout un peintre de bataille : les *Gueux de mer devant Leyde*, la *Bataille de Malplaquet*, la *Bataille de Castricum* sont ses œuvres princi-

pales; ses illustrations de van Lennep et de Tollens ont rendu son nom populaire.

Norbert Gœneutte est mort à Auvers-sur-Oise, à peine âgé de quarante ans. Sa fin a été précoce comme l'avaient été ses succès de peintre. Le public artiste avait fait aux débuts de Gœneutte un accueil très flatteur, justifié d'ailleurs par la finesse et l'esprit d'observation de ses pittoresques scènes parisiennes, par l'extrême brio du rendu et une certaine distinction dans la couleur. Mais, faut-il le dire ? ces brillantes qualités étaient plutôt superficielles, et le peintre, malheureusement, avait trop tôt délaissé les études sérieuses, impatient de s'affranchir de l'enseignement, trop austère à son gré, qu'il recevait du vieux Pils, à l'atelier de dessin de l'École des Beaux-Arts.

C'est, en effet, une fâcheuse insuffisance de dessin qui trahit les meilleurs dons de Gœneutte. Aussi ses premiers succès n'eurent guère de lendemains. Il était cependant temps encore pour lui de raffermir son éducation technique, et ses dernières productions montraient déjà chez lui cette préoccupation. Mais une mort prématurée ne lui a pas permis de réaliser tolalement cet effort vers le mieux. Il n'en laisse pas moins des œuvres fort estimables et vraiment intéressantes. Paris a trouvé en lui un interprète spirituel et pittoresque des mille scènes de la rue et des types populaires.

Les eaux-fortes et les pointes-sèches de Gœneutte méritent une mention particulière. La plupart de ses planches de sujets parisiens sont charmantes, quelques-unes exquises lorsque la facture ne s'alourdit pas un peu par la recherche de l'effet, par des contrastes violents qui visent à la puissance sans y atteindre le plus souvent. Sauf ces réserves, les amateurs d'estampes le tiennent avec raison pour l'un des plus habiles graveurs de l'heure présente et pour un artiste d'une rare originalité.

Un jeune peintre d'avenir, Achille Kœtschet, dont les paysages algériens avaient été remarqués au Salon du Champ-de-Mars, de même que diverses études de plein air rapportées de Suisse, son pays natal, vient de mourir à Camiers (Pas-de-Calais) dans sa trente-deuxième année.

Le paysagiste Charles Frère, qui appartenait à une famille d'artistes qui avaient déjà fait à ce nom une réputation méritée, est mort à l'âge de cinquante-deux ans. Il était le fils du peintre Édouard Frère, et le neveu de Théodore Frère, l'orientaliste.

L'école académique allemande vient de perdre un de ses représentants les plus marquants, en Stanislas de Kalckreuth, mort à Munich ; après

avoir servi dans l'armée comme officier, il se consacra à la peinture et acquit rapidement comme paysagiste une brillante réputation que justifiait la virtuosité de sa manière. C'est principalement aux sites montagneux du Tyrol, de la Styrie et de la Suisse qu'il empruntait le sujet de ses tableaux.

Stanislas de Kalckreuth était né en 1821. Il devint, en 1860, directeur de l'École des Beaux-Arts de Weimar, lors de sa fondation ; il exerça ces fonctions jusqu'en 1876.

Le successeur de M. Cousin au Musée Carnavalet est mort prématurément, peu de temps après son entrée en fonctions de conservateur des collections historiques de la ville de Paris. M. Lucien Faucou n'était âgé que de trente-trois ans ; il dirigeait l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*. Son activité et sa compétence l'avaient fait désigner par M. Cousin lui-même pour lui succéder, lorsque naguère ce dernier avait pris sa retraite.





LES LIVRES

Le Congrès des Arts décoratifs, compte-rendu sténographique (Paris, Union centrale des Arts décoratifs).

Au mois de mai dernier, fut tenu à Paris un congrès des Arts décoratifs. Cette manifestation, — la première de ce genre qui ait été organisée dans notre pays, — avait réuni près de quatre cents délégués. Trois sections avaient été constituées. La première, présidée par M. Gustave Larroumet, ancien directeur des Beaux-Arts, eut à étudier plus spécialement les questions d'ordre théorique, comme celle de « l'imitation en matière d'art et d'industrie », le « rôle des femmes sur l'avenir artistique de notre pays », la création de musées d'art décoratif dans les départements, la fondation d'une chaire « d'histoire de l'art appliqué aux métiers », l'organisation d'un service d'inspectorat de l'art décoratif auprès de la direction des Beaux-Arts, etc., etc. La deuxième section, présidée par M. le sénateur Bardoux, s'occupa de questions législatives, notamment de la refonte de la loi sur la propriété artistique, en matière d'œuvres d'art industriel, et de la situation des ouvriers d'art devant la loi militaire. Quant à la troisième section, présidée par M. Gréard, l'éminent recteur de l'Académie de Paris, elle examina les réformes à introduire dans l'enseignement de nos lycées et collèges au point de vue de l'histoire de l'art et du dessin.

C'est le compte-rendu détaillé de ces travaux qui vient de paraître en un volume dont la lecture nullement aride, est au contraire des plus instructives et très variée. En outre ce volume contient des renseignements précieux, non seulement dans la sténographie des discussions auxquelles ont pris part les hommes les plus distingués et les plus compétents, mais aussi et surtout dans les rapports qui résument celles-ci et qui sont dus aux personnalités les plus hautement autorisées.

Carlistes et Christinos, roman historique, par le comte A. de Saint-Aulaire (Paris, Calmann-Lévy).

La guerre qui a éclaté en Espagne, il y a soixante ans, au sujet de la succession au trône de Ferdinand VII, fit verser des flots de sang. Carlistes et Christiniens se haïssaient comme autrefois en Italie les Guelfes et les Gibelins. La lutte entre partisans fut épouvantable ; les vainqueurs ne faisaient aucun quartier aux vaincus, égorgeaient sans pitié les prisonniers, les blessés, les femmes et même les enfants. Dans les familles, elle fit naître des haines implacables, qui donnèrent lieu à des drames terribles. C'est une de ces aventures que M. de Saint-Aulaire nous raconte dans le volume qui vient de paraître, et son récit est des plus poignants et des plus dramatiques.

Le comte Mendoza et le duc de Villarobledo ont épousé les deux sœurs. Mendoza a un fils, Juan, qui est un gentilhomme accompli. Villarobledo possède une fille, Regina, qui est un modèle parfait de grâce et de beauté.

Les deux enfants s'aiment et doivent s'épouser, lorsqu'éclate la guerre maudite. Mendoza est partisan de don Carlos, et Villarobledo, ami intime du roi Ferdinand VII, est un Christino enragé. Une union n'est plus possible entre les deux jeunes gens. Un proverbe espagnol dit :

Que cosa mas fuerte que la muerte ?
El amor.
Que hay de mas fuerte que el amor ?
El odio.

Ce qui veut dire que s'il y a quelque chose de plus fort que la mort, l'amour, il y a en Espagne quelque chose de plus fort que l'amour, c'est la haine. Juan et Regina jurent d'appartenir l'un à l'autre quoi qu'il arrive.

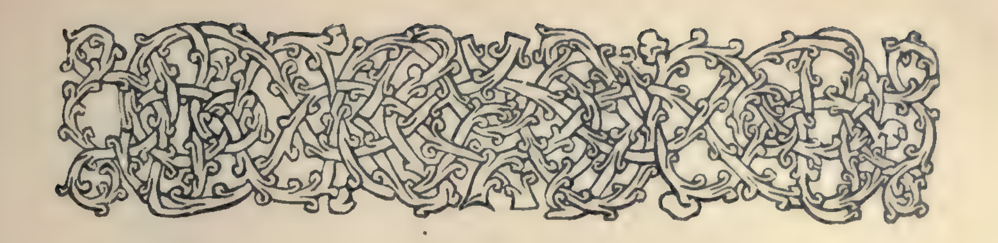
Villarobledo suscite toutes sortes d'obstacles pour séparer les amoureux. Sanche, son fils, qui a vécu jusqu'ici fraternellement avec Juan, lui cherche un rival, et il le trouve dans un de ses amis, le marquis Luiz de Pontvedra, officier d'artillerie. Les passions sont si ardentes que les deux cousins se battent ensemble et, dans cette lutte fratricide, Sanche est frappé de mort. Regina n'en aime pas moins Juan. Elle est, sur les ordres de son père, enfermée dans un couvent d'où elle s'échappe pour mourir sous le poignard de Luiz, au moment où elle allait s'enfuir avec son bien-aimé.

Juan rejoint l'armée carliste. La mort de Regina a éteint dans son cœur tout sentiment humain. Cet homme naturellement bon et doux est devenu un tigre altéré de sang ; il tue pour le plaisir de tuer, et on l'avait, dans l'armée carliste, surnommé le bourreau. La guerre terminée, il se rend en France, prend l'habit ecclésiastique et il finit pauvre et délaissé, organiste de la ville de Blaye. C'est dans cette cité que M. de Saint-Aulaire a connu son héros, et c'est de la bouche même de Juan qu'il tient le récit de ces terribles évènements. Il nous les rapporte avec ce merveilleux talent de conteur dont il nous a donné tant de preuves en de nombreux volumes. Il y a dans ces livres comme un puissant reflet de l'âme de ce beau pays d'Espagne où les sentiments sont si vifs, les passions si ardentes qu'une aventure d'amour, à peine ébauchée sous un balcon, au son d'une mandoline, finit dans le sang. M. de Saint-Aulaire a admirablement peint l'état d'âme de ce peuple fier et chevaleresque, et son récit a d'autant plus de mérite à nos yeux qu'il connaît bien l'Espagne ; il l'a visitée avec la curiosité d'un artiste et le cœur d'un poète ; il en rapporte des descriptions d'une étonnante exactitude, auxquelles il a prêté le charme de son style. On éprouve, en lisant son tragique récit, ce frisson qui vous saisit lorsque vous écoutez un drame bien conté. M. de Saint-Aulaire arrive à cet effet par les moyens les plus simples, la sincérité et la simplicité. Ce sont des qualités bien rares à notre époque, et nous ne saurions trop en louer l'éminent écrivain. — L. DE VEYRAN.



Le Directeur-Gérant : JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



DELPHES



l'École des Beaux-Arts, exposition des moulages des pièces découvertes dans les fouilles de Delphes. Des inscriptions, deux morceaux de musique, des parties de statues, de bas-reliefs, des fragments usés, martelés, émiettés, des photographies, des plans, des aquarelles, quelques étiquettes sommaires, et c'est tout.

Le site, cent fois décrit, prend par la photographie l'aspect de la réalité vivante. Kastri, pauvre village délabré, a remplacé le musée radieux qui fut l'émerveillement de l'Europe et de l'Asie. Sur l'emplacement même du temple, là où trônait Apollon Pythien, un hangar trébuchant, une hutte misérable. La fontaine Cassotis où se dérobe la nymphe du Parnasse, la source miraculeuse dont l'eau vive, pénétrant sous le temple, allait inspirer la Pythie, se déverse aujourd'hui dans un vulgaire bassin où une déplorable vieille lave je ne sais quelle guenille. Disparue la pierre merveilleuse que vit Pausanias, celle-là même dont Rhéa trompa la faim de Saturne, sauvant ainsi Jupiter lui-même de la voracité paternelle. Le terrible Kronos n'ayant pu digérer le caillou, qui n'était pourtant que *de moyenne grosseur,* le rendit à la terre. Delphes

s'en parait. Quel obscur chemin est aujourd'hui dallé de la prodigieuse épave des dieux ? La limpide et froide Castalie, descendant de la double cîme du Parnasse pour jaillir des roches Phœdriades, asile inviolé de la chaste déesse poursuivie par Apollon, ne nous présente plus que l'aride déchirure d'un roc tourmenté. L'antre Corycien, désert, n'exhale plus sa vapeur prophétique.

Comment trouver la crevasse volcaniqne où les bergers du Parnasse eurent, pour la première fois, la révélation du miracle, en voyant danser leurs chèvres sous les exhalaisons des profondeurs ? Là fut la première Pythie qui tomba dans le gouffre : d'où plus tard la précaution du trépied. C'était le centre de la terre, l'ombilic du monde, et la preuve c'est que Jupiter étendant les bras à chaque extrêmité du globe, et lâchant de chaque main un corbeau, les deux oiseaux se rencontrèrent bec à bec au-dessus de l'abîme divin, pour s'y engouffrer tout aussitôt. Là fut le grand prodige. Là s'éleva le premier sanctuaire des branches du laurier venu de Tempé, là les abeilles élevèrent leur construction fabuleuse dont Apollon fit présent aux Hyperboréens, là les temples se succédèrent, de cuivre d'abord, et puis de pierre, quatre fois détruits, quatre fois relevés, jusqu'au monument de Spintharos de Corinthe, élevé par les Amphictyons. C'est celui-là que vit Pausanias, au deuxième siècle de notre ère, avec ses amas de trophées, son stade, son théâtre, son cortège de chapelles votives, son peuple de statues, où se confondaient, dans un incroyable mélange, les dieux, les héros, les animaux eux-mêmes, représentation merveilleuse de la légende et de l'histoire.

La Delphes de Pausanias se trouvait, pour le voyageur du deuxième siècle, dans un état qui n'est pas sans analogie avec celui que nous offre aujourd'hui, après les mutilations des guerres, l'Italie de la Renaissance. Néron, passant par là, avait déjà enlevé cinq cents statues de bronze « des hommes et des dieux ». Le pillage méthodique des temples fut dans l'antiquité une des ressources principales de la guerre. Méditez cette simple phrase de Pausanias : « Dès le commencement de la guerre que Sylla eut à soutenir contre Mithridate, il se trouva dans une si grande disette d'argent qu'il fut obligé de prendre à Olympie, à Épidaure, à Delphes, les richesses que la piété des particuliers avaient consacrées aux dieux, *et qui avaient pu échapper aux Phocéens* ». Il est superflu de rappeler l'attaque de Delphes par les Gaulois au troisième siècle

avant notre ère. Chacun sait comment le dieu défendit son temple en déchaînant sur les barbares un orage qui les ensevelit sous les blocs détachés du Parnasse.

Delphes, telle qu'elle apparut à Pausanias, est une vision de merveilles. La seule énumération des principaux monuments, des statues les plus remarquables, des objets d'art ainsi que des faits historiques ou légendaires auxquels ils se rapportent, occupe tout un livre. Malheureusement, de rares renseignements sur le temple et sur l'oracle. En revanche, nous voyons les hommes et les dieux se succéder sur l'auguste seuil : Homère, qui vint consulter la Pythie, « mais devenu aveugle fit peu d'usage du talent qu'il avait de chanter et de jouer de la lyre en même temps » ; Hésiode qui ne put disputer le prix aux jeux pythiques « parce qu'en chantant il ne savait pas s'accompagner de la lyre ». Et puis, tout l'Olympe défile avec le cortège sans fin des héros de la légende et des grands hommes de l'histoire. Tous les peuples de l'Hellade sont représentés là. Point de récit, point de *geste* des Grecs qui ne soit attesté par quelque monument. C'est le musée de la nation tout entière. Là toute son histoire est vivante, là parlent avec le dieu tous les hommes qui y ont passé. Sur le parvis du temple les sept sages fameux avaient écrit « de belles sentences qui sont d'une grande utilité pour la conduite de la vie ».

Voici le trésor des Athéniens, dont les fouilles nous ont donné des fragments de métopes, le temple d'Athéna Pronœa où se trouvait une statue de la déesse offerte par les Massiliens (les Marseillais) à la suite d'une victoire sur les Carthaginois, les chefs-d'œuvre de Phidias offerts par les Athéniens après Marathon, le présent des Tarentins, le Portique des Athéniens, le trésor des Sicyoniens, des Thébains, des Cnidiens, des Siphniens dont nous avons de beaux fragments, les prodigieux présents de Crésus, la chaise de Pindare, les taureaux de Corcyre et de Péonie, etc., etc.; enfin le Lesché, lieu public de conversation, orné des peintures de Polygnote, minutieusement décrites. Il faut se borner. Que de choses échappèrent au voyageur, qui déjà avaient disparu de la mémoire des hommes. Aux portes mêmes d'Athènes, n'arriva-t-il pas à Pausanias de rencontrer « un grand tombeau surmonté d'une statue équestre en équipage de guerre »? « *Je n'ai pu savoir qui l'on avait représenté*, dit-il, mais l'œuvre est de Praxitèle.»

L'affreuse nuit venait. L'oubli se faisait dans la mémoire des

hommes. Les déprédateurs accouraient. Les chefs-d'œuvre de la Grèce allaient orner les places publiques de Rome et de Byzance, pour être bientôt livrés au marteau barbare des chrétiens. Le pentélique, le paros des maîtres alimenterait le four à chaux où le Grec dégradé des îles fera le mortier de son ignoble taudis. La terre tremblera à Olympie pour hâter la destruction du temple de Zeus. Le Vénitien, ô misère ! bombardera le Parthénon, et lord Elgin, pour achever l'œuvre de barbarie, y mettra froidement la mine.

Maintenant la mort a passé, le temps a tout nivelé. Il faut fouiller la terre pour trouver de misérables vestiges qui disent la gloire des anciens et la honte des hommes qui prétendirent les remplacer dans l'histoire. Aujourd'hui que reste-t-il ? Un paysage désolé, rien que *la rocailleuse Pytho* d'Homère, des montagnes arides, Kastri déshonorant de ses étages de tanières pouilleuses la pente ensoleillée où le dieu étalait ses trésors, le profond ravin du Meistos, à sec, montant inutilement jusqu'à Castalra épuisée, les maigres oliviers de la vallée, quelques touffes rabougries. La terre ne se souvient plus. Il faut lever les yeux pour retrouver ce qui reste de Delphes. Le Parnasse est toujours là, pointant ses deux cimes rosées vers le ciel bleu. La rouge muraille des roches Phœdriades, immobile, a vu passer l'ouragan, et, dans sa majesté, survit au dieu. C'est de là-haut qu'Ésope fut précipité pour avoir nargué les prêtres qui l'accusèrent d'avoir dérobé la coupe d'or d'Apollon. Mirade, la roche Hyampeia et sa victime bravent le temps, affrontent le destin. Mais le grand prodige, c'est ce qui ne se peut décrire, le ciel, l'astre du dieu, la lumière divine, éblouissante et douce, qui caresse, enivre, affole de chatoyante volupté. Un Parsi, à qui je ne sais quel Parisien reprochait d'adorer le soleil, répondit avec un sourire d'extase : « Ah ! si vous l'aviez jamais vu ! » Quelle joie de penser qu'au moins notre barbarie n'a pas eu de prise sur le ciel de la Grèce, tout rayonnant encore de la lumière des dieux !

Les fragments de l'École des Beaux-Arts tristement disent la lugubre histoire. Ils auraient besoin d'être interprêtés, éclairés d'un commentaire pour être compris du public. Ce sont surtout des morceaux archaïques, d'un puissant intérêt pour l'histoire de la sculpture grecque. Le sphynx, aux ailes en volute, le brutal Apollon, de l'artiste d'Argos, étaient inattendus. Il est curieux

d'avoir retrouvé à Delphes le modèle primitif des caryatides de l'Érecthéion, et l'analogue des statues féminines de l'acropole de Pisistrate. Une métope du trésor des Athéniens : *Athéna et Thésée*, nous présente une Athéna si simple et si noble à la fois, d'une grâce si parfaite, d'une humanité si divine, qu'elle est vraiment germaine des exquises *Charites*, de Thasos, qui sont la gloire du Louvre.

Les fouilles de Delphes font le plus grand honneur à M. Homolle, comme à ses excellents collaborateurs de l'École d'Athènes. Il me semble qu'on ne peut pas être bon Français si l'on ne sent pas le génie de la Grèce antique. Quant à moi, la Grèce me fait aimer la France, et tous ceux qui me révèleront quelque chose de l'Hellade ne feront que me fortifier dans l'amour de mon pays. Que les Chambres se hâtent de voter à nos jeunes archéologues les subsides nécessaires pour achever l'œuvre commencée. La *voie sacrée* est maintenant découverte, les abords du temple déblayés, l'emplacement des principaux monuments relevés, comme l'attestent les curieux plans de M. Tournaire. Comment se fait-il qu'aucun fragment du temple lui-même n'ait encore été rencontré ? Il faut épuiser notre chance. A Olympie, les savants allemands ont complètement déblayé la plaine de l'Altis. Nous ne pouvons pas laisser les fouilles de Delphes à mi-chemin. Quelques milliers de francs dépensés au pied du Parnasse pour l'histoire de l'humanité seront plus glorieux pour la France que les millions destinés au massacre des nègres de Madagascar.

G. CLÉMENCEAU.





MAITRES D'AUTREFOIS

CHERUBINI ET SON TEMPS

I



E n'est pas seulement le désir de faire un peu de lumière sur le nom d'un maître que la génération actuelle connaît à peine, ou plutôt méconnaît involontairement, qui m'a décidé à entreprendre cette étude rétrospective; il y a aussi, dans cet hommage à la mémoire d'un grand artiste, l'accomplissement d'un devoir de personnelle et profonde reconnaissance envers l'un des bienveillants protecteurs de mon enfance. On ne sera donc pas surpris de trouver, au cours de ce rapide travail, autant de rappels de souvenirs intimes et d'impressions individuelles que de considérations esthétiques. Grâce au charme et à la puissance des évocations lointaines, nous revivons les périodes émues de la jeunesse et nous retrouvons, toujours vibrants, les épisodes qui ont marqué les étapes de notre existence. Ainsi, en concentrant ma pensée, je revois distinctement avec leurs physionomies et leurs allures tant de figures évanouies depuis plus d'un demi-siècle!

Au premier rang de ces disparus dont l'ingratitude ou l'encombrement de la postérité a presque fait des oubliés, m'apparaît

la figure expressive de Cherubini avec ses traits fins, harmonieux et d'une régularité si parfaite qu'ils offraient le type d'une médaille antique. C'est en 1827, époque de mon arrivée à Paris, que je fus présenté à l'illustre directeur du Conservatoire par mon vénéré grand-père. Il m'est doux de me remémorer que c'est à l'initiative de Georges Onzlow, déjà célèbre par ses compositions de musique de chambre, que je dus cette faveur. Malgré sa réputation d'homme sévère et rébarbatif, Cherubini fit bon accueil à mon grand-père. Le nom de Marmontel lui rappelait qu'à ses débuts de compositeur dramatique à Paris, mon grand-oncle, le célèbre auteur des *Incas,* lui avait confié le poème de *Démophon,* resté depuis deux ans entre les mains de Vogel.

A vrai dire, ce grand opéra en trois actes avait été représenté en décembre 1788 avec un médiocre succès. Était-ce insuffisance du poème? ou le compositeur, ayant peu l'habitude de la versification et de la prosodie française, fut-il contrarié, gêné dans ses inspirations musicales? Toujours est-il que Cherubini n'en imputait pas la faute au poète et que, le souvenir de Marmontel étant évoqué, Cherubini apprit avec intérêt que mon grand-père était le filleul et le neveu du poète, et moi son petit-neveu.

Dans son désir de se montrer bienveillant, et pour être agréable à mes protecteurs Onzlow et Nadermann, le professeur de harpe de la duchesse de Berry, mon futur directeur voulut s'assurer lui-même si j'avais été vacciné. Une fois convaincu, il me fit mettre au piano pour m'entendre exécuter des études de Cramer et de Clementi que je jouai de mémoire. Un bulletin d'élève de solfège me fut délivré.

Sans raconter par le détail mes petits succès d'élève à l'école, je dois mentionner qu'un an après mon admission au Conservatoire, j'obtenais le premier prix de solfège, classe d'Amédée Delanneau, en 1828; en 1830, le second prix de piano dans la classe de Zimmerman, le premier prix en 1832 et un second prix d'harmonie, classe de Dourlen ; puis je suivis, pendant quatre ans, les cours de contrepoint et fugue d'Halévy et ceux de haute composition de Lesueur. J'eus l'insigne honneur d'avoir pour condisciples Ambroise Thomas, Boulanger, F. Bazin et Ch. Gounod. Cherubini se montra toujours sympathique et bienveillant pour moi, et c'est sur sa présentation qu'en 1835 je fus nommé professeur adjoint de solfège pour remplacer mon camarade Bezozzi

qui venait d'obtenir le prix de Rome. L'enseignement d'Halévy et Lesueur m'avait ouvert de nouveaux et plus vastes horizons. Les causeries et considérations sur l'art avec ces maîtres illustres, qui unissaient à leur grand savoir musical des connaissances très variées, une réelle instruction littéraire, étaient pour moi très précieuses, instructives, attrayantes. Lesueur, qui avait fait d'excellentes études à la maîtrise, était latiniste distingué, helléniste érudit.

Je pris à cœur la direction de ma classe de solfège et, en peu de temps, elle fut une des plus suivies de l'école. Ici se place une anecdote qui montre avec quel soin minutieux Cherubini exerçait ses fonctions de directeur. Je désirais faire entrer dans ma classe un enfant d'avenir, Charlot, futur prix de Rome. Je me rendis au cabinet du directeur, fort inquiet sur la réponse qui serait faite à ma requête et, tout tremblant, je me risquai à demander l'admission de mon protégé. Suivant son immuable habitude, Cherubini me répondit par un refus formel. Je me retirais découragé lorsqu'il me rappela pour me demander la réponse à un sujet de fugue contesté par Reicha. Fort des enseignements de mon maître Halévy, le disciple aimé de Cherubini, je fis la réponse rigoureusement exacte, celle qui donnait raison au savoir du maître qui, alors très content, me dit avec bonté : « *Che* c'est bien, je vous donne l'élève demandé. »

Cette rudesse d'accueil, suivie de prompts retours, était le fond de la nature de Cherubini. De petits travers de caractère ne l'empêchaient pas d'estimer à leur juste talent et de défendre les musiciens d'avenir. Il me souvient que notre illustre directeur, pour lequel la direction des Beaux-Arts avait une grande déférence, menaça de démissionner si on mettait à la retraite Louis Adam, professeur de la classe de piano des femmes. Ce bon et très aimable vieillard avait alors 82 ans. Mon cher collègue Henri Herr, qui lui a succédé, a été nommé sous la direction d'Auber, et en même temps Louis Adam devint inspecteur des classes de piano.

Cherubini avait horreur des éloges et des banalités prodiguées à tout venant. Aussi, par système et par tempérament, était-il de parti pris peu complimenteur et très réservé pour les encouragements. En cela comme en beaucoup d'autres choses, il avait complètement rompu avec les habitudes italiennes de son

confrère Paër, homme de cour et diplomate raffiné. Mais Paër et les autres inspecteurs des études, Berton, Lesueur, Reicha, lui témoignaient tous la même et profonde déférence, comme au dépositaire des traditions du grand art et à l'héritier direct de Palestrina.

Aux contemporains qui ignorent en quelle estime les œuvres de Cherubini étaient alors tenues, rappelons ce mot d'exquise modestie de Haydn répondant à Cherubini qui l'appelait respectueusement : « Mon père, *mio padre.* — Oui, votre père par le nombre des années, mais votre fils pour la science musicale. » Et Beethoven lui envoyait de Vienne une messe solennelle pour la soumettre à son jugement. Quant à sa bienveillance, j'en puis porter témoignage. Il y a aujourd'hui soixante-deux ans que le cher et illustre maître Cherubini, qui me tenait en réelle affection, m'adressa une jeune élève, Mlle Demeuse, que ses parents destinaient à l'enseignement du piano. Consulté sur le choix d'un professeur, il eut la bonté de me désigner, en faisant avec une extrême indulgence l'éloge de mes qualités ; mais où la bonté toute paternelle de Cherubini s'affirma d'une façon aussi charmante que naïve, c'est la façon dont il termina l'audience dans le but de sauvegarder mes intérêts matériels : « Je vous donne un bon professeur, mais vous le paierez, n'est-ce pas? » Ma jeune élève, Isabelle Demeuse a aujourd'hui 72 ans ; elle est plusieurs fois grand'-mère, ses parents et elle-même sont devenus des amis dévoués et fidèles. Peu de temps après la présentation de Mlle Demeuse (maintenant madame veuve Danican Philidor), plusieurs élèves me furent adressées et recommandées par mon maître Zimmerman, par son vénérable collègue Louis Adam et par Nadermann, le célèbre harpiste, enfin l'illustre poète Victor Hugo me confiait sa fille aînée; vers la même époque, le grand éditeur de musique Siéber, lié d'affection avec un professeur de mathématiques, M. Masson, me demanda d'entendre et de diriger les études de piano de la fille de son ami. Cette enfant, qui avait alors neuf ans, me charma d'abord par sa gentillesse, puis par sa grâce exquise de toucher et par des qualités natives qui révélaient le tempérament et l'avenir d'une grande artiste. Pendant dix ans, j'ai eu la satisfaction de guider les études musicales de la brillante pianiste dont le nom a resplendi plus tard, transformé en celui de Mme Massart.

II

Le nombre des artistes de ma génération qui ont eu l'honneur de connaître Cherubini est bien restreint ; dans mes relations, j'en compte à peine trois ou quatre. Il me semble donc utile de donner une biographie succincte de la vie de cet illustre musicien.

Cherubini (Marie-Louis-Charles-Zénobi-Salvador), né à Florence le 7 septembre 1760, fut initié aux principes de la musique par son père, accompagnateur au théâtre de Pergola, puis il apprit successivement l'harmonie, le chant et le contrepoint sous la direction de P. Bizzati et Joseph Castrucci. Ses progrès furent tels que, dès l'âge de treize ans, il composa une messe solennelle, suivie de plusieurs autres à quatre voix et orchestre. Sans discontinuer ses études scolastiques, le jeune compositeur écrivit un oratorio, des lamentions, des cantates, un *Miserere,* un *Te Deum,* des intermèdes pour orchestre. Mais les succès et les applaudissements du public n'avaient pas le pouvoir de le détourner du but qu'il s'était proposé : fortifier son savoir musical, remonter aux sources du grand art, devenir le disciple de Sarti.

Grâce à la haute protection du grand duc de Toscane, Léopold II, il obtint une pension qui lui permit de se placer sous la direction du maître depuis longtemps désiré. Sarti l'initia à tous les procédés de l'art du contrepoint dans lequel excellaient les chefs de l'école romaine, et ce fut seulement quand il se crut suffisamment armé pour la lutte qu'il reprit le rude métier de compositeur. Ainsi, après de si vivants succès, devint-il pour la seconde fois élève. Quel admirable exemple de modestie, de conscience et de foi ardente dans le culte du beau ! Et quelle leçon pour la jeunesse actuelle plus préoccupée d'atteindre vite le succès que de le mériter par de longues et patientes études, par un travail opiniâtre, par le vrai savoir.

Cherubini avait vingt ans lorsqu'il fit représenter à Alexandrie son premier opéra, en trois actes, *Quinto Fabio.* Pendant les six années qui suivirent ce début dramatique, il donna sur les principaux théâtres d'Italie dix ou douze opéras sérieux ou bouffes, dont plusieurs obtinrent d'éclatants succès. La grande réputation du jeune maître engagea la direction du Théâtre du Roi à Londres à lui proposer un engagement que Cherubini accepta. Le premier ouvrage représenté, *Finta Principessa,* opéra-bouffe en deux

actes, réussit brillamment. Le deuxième, *Giulio Sabino,* sombra sous l'affreuse exécution des chanteurs. Très affecté de cette chute imméritée, le compositeur quitta Londres et vint à Paris. C'était en 1786. En 1788, il fit représenter *Démophon* dont j'ai rappelé plus haut la demi-réussite.

En 1793, un jeune officier d'état-major eut l'heureuse pensée de créer une école gratuite, vocale et instrumentale. Ce fut en réunissant en faisceau les musiciens des gardes-françaises restés à Paris et en adjoignant à ce groupe un certain nombre d'artistes d'élite que Sarrète forma l'importante musique des gardes nationales de Paris. Ces hommes de bonne volonté, stimulés, encouragés par le zèle ardent et l'infatigable activité du jeune capitaine, qui était l'ami de tous, l'appréciateur intelligent du vrai talent et le dispensateur de subsides qu'il puisait dans ses propres ressources, lui devinrent dévoués corps et âme.

De cet établissement libre sortirent tous les corps de musique militaire employés dans les nombreuses armées de la première République. L'école, d'abord intitulée Institut national de musique, fut enfin organisée en Conservatoire par décret de la Convention (sept. 1795), et Sarrète, nommé administrateur et directeur, eut à préparer et à diriger l'exécution des chants, des hymnes, des cantates exigeant la réunion de masses chorales et instrumentales. A cette période de notre histoire, toutes les solennités, toutes les fêtes populaires comprenaient dans leurs programmes des chants patriotiques ou révolutionnaires. Rouget de Lisle, l'auteur de la *Marseillaise,* conquit une célébrité universelle, non seulement par les strophes enflammées de son chant de guerre, mais aussi par le beau caractère de la pensée musicale. Gossec, Méhul, Catel, Cherubini ont écrit de plus belles pages, mais n'ont pas eu de plus énergiques inspirations. Sous l'impulsion du directeur Sarrète, les différentes branches de l'enseignement vocal et instrumental furent dotées de méthodes théoriques créant l'unité doctrinaire de l'école ; puis le gouvernement impérial ajouta à la grande école de musique des cours complets pour l'enseignement dramatique, comédie et tragédie, un double pensionnat pour les élèves de chant, une salle de concert et une importante bibliothèque riche de nombreux manuscrits.

Pendant que se formait ainsi et s'organisait l'école qu'il devait bientôt être appelé à diriger, Cherubini poursuivait sa carrière de

compositeur. De 1789 à 1806, le maître, qui s'était familiarisé avec la versification française, écrivit plusieurs grands opéras. Ces ouvrages, nouveaux par leur architecture musicale, par le caractère inspiré des idées, par leurs développements, enfin par la puissance et la belle sonorité des ensembles, affirmaient une nouvelle manière, un style plus large, un sentiment dramatique plus fort, plus élevé. Voici pour mémoire les titres de ces ouvrages, aujourd'hui connus seulement des bibliophiles ou des vieux amateurs de partitions : *Lodoïska, Élisa ou le mont Saint-Bernard, Marguerite d'Anjou, Les deux Journées, Anacréon, Médée, Faniska* représenté à Vienne le 25 février 1806 et qui le classa définitivement à la tête des opérateurs dramatiques.

A la suite de ce succès, Cherubini revint à Paris où il se trouva aux prises avec le mauvais vouloir et l'hostilité constante du chef omnipotent qui présidait à nos destinées. Pendant cette période de sa vie se manifesta la chaleureuse sympathie de son confrère Méhul, en faveur près de l'empereur et qui partageait avec Lesueur les bonnes grâces du souverain. Méhul avait prié l'empereur, qui lui offrait la direction de la musique de sa chapelle, de confier par moitié cette mission à Cherubini; mais Napoléon, persistant dans son antipathie contre le musicien qui avait eu la franchise de contredire son engouement pour Zingarelli, son compositeur préféré, chargea Lesueur de cette haute mission. Cette fois du moins, son jugement et sa sympathie ne l'égaraient pas, car Lesueur, qui eut ses heures de grand succès au théâtre, était par son éducation première dans les maîtrises, un compositeur de musique religieuse de grand style; érudit et très réfléchi, il avait sur la musique d'église des vues très larges, parfaitement en harmonie avec l'expression des paroles, le caractère des sujets traités et les moyens d'exécution.

La disgrâce de Cherubini fut adoucie par le prince et la princesse de Chimay. Dans l'asile qu'ils lui avaient offert, le compositeur dramatique, proscrit à Paris, a écrit plusieurs œuvres religieuses essayées en petit comité; Auber, l'élève aimé de Cherubini, tenait alternativement l'orgue ou le piano. Au cours de mes visites matinales à l'hôtel de la rue Saint-Georges habité par Auber, mon cher directeur qui m'honorait de sa bienveillante attention, prenait plaisir à évoquer ses souvenirs de jeunesse et me disait combien était grande son émotion lorsque, sur les indications du maître,

il traduisait à l'orgue ses inspirations mélodiques. Loin de Paris, Cherubini oubliait les iniques persécutions de l'empereur. Pourtant une occasion s'offrit de rentrer en grâce. Des amis de Cherubini et le chanteur Crescentini l'engagèrent à écrire un ouvrage italien pour le théâtre des Tuileries. *Pimmalione* eut le bonheur de plaire au maître, mais cette impression fut de courte durée.

En 1813, Cherubini fit représenter un opéra qui, malgré des beautés de premier ordre, n'obtint qu'un médiocre succès, les *Abencérages*. Les livrets d'opéra que Cherubini a illustrés de sa musique manquaient presque tous d'intérêt. Leur insignifiance a fatigué et indisposé le public qui a rendu le compositeur responsable de la médiocrité et de la nullité des poèmes lyriques. Cette malechance s'est attachée à toute la carrière dramatique de Cherubini, un seul ouvrage excepté, les *Deux Journées;* aussi un succès de longue durée a-t-il récompensé cette union heureuse d'un livret intéressant et d'une musique vraiment scénique.

Au point de vue purement technique, il faut reconnaître que Cherubini a exercé une grande influence sur le style des compositeurs du siècle. L'orchestration, les procédés symphoniques d'accompagnement, le développement donné à la phrase musicale, la disposition vocale des ensembles, enfin la belle ordonnance des récits magistralement déclamés ont servi d'exemple aux contemporains, à une époque où l'œuvre dramatique de Mozart, sa belle et riche orchestration, ses délicieuses inspirations mélodiques, enrichies d'harmonies colorées, n'étaient pas entrées dans le courant musical. Les désastres de 1814 et 1815 et les deux invasions qui précédèrent la chute du gouvernement impérial motivèrent le licenciement des élèves. En 1816, à la restauration des Bourbons, Cherubini, qui avait été dépossédé de sa place d'inspecteur des conservatoires, fut nommé par le ministre des Beaux-Arts surintendant de la musique privée et de la chapelle. Cette haute situation était une compensation pour les places supprimées et aussi une sorte de réparation pour le long oubli dans lequel la volonté de l'empereur avait laissé le grand artiste. Cherubini a conservé ce poste, qui était loin d'être une sinécure jusqu'en 1830. A la révolution de juillet, l'ancienne dynastie des Bourbons prit encore le chemin de l'exil et le grand maître cessa de diriger la chapelle royale.

Pendant cette période, le maître composa cinq messes solennelles

à grand orchestre, six autres avec accompagnement d'orgue, deux messes de *Requiem* et la messe du sacre de Charles X, trois incomparables chefs-d'œuvre. On reste frappé d'admiration devant la fécondité géniale qui a su accumuler en quatorze ans des œuvres si considérables qu'il semble que le temps matériel pour les écrire fût à peine suffisant. En faisant le relevé du catalogue Cherubini, annoté par le compositeur et publié par M. Botté de Toulmont en 1843, on relève plusieurs centaines de mottets, antiennes, litanies, hymnes, lamentations, *Miserere, Kyrie, Credo, Agnus, Gloria, Te Deum,* cantates, sonates pour orgue, sonates et fantaisies pour piano, etc.

Revenons à 1816. Une réorganisation partielle du Conservatoire eut lieu sous le patronage débonnaire de M. Papillon de la Ferté, surintendant des Beaux-Arts. Cette réorganisation incomplète, cette renaissance sans éclat et sans impulsion virile, indiquait le peu de sympathie du pouvoir pour une école d'origine républicaine. Notre école de musique et de déclamation semblait avoir perdu les qualités premières qui l'avaient mise en relief dès les premières années de sa fondation, quand, en 1821, le ministre des Beaux-Arts, frappé de son état d'atonie, eût l'heureuse inspiration de faire appel au dévouement éclairé de Cherubini. Par sa fermeté de caractère, sa conscience rigide, sa loyale franchise, Cherubini était l'homme indiqué pour cette tâche de reconstitution. En peu de temps les rouages de l'administration recommencèrent à fonctionner, et l'enseignement prit un essor jusqu'alors inconnu. Le nouveau directeur donnait à tous l'exemple de la régularité; il veillait par lui-même à l'observation rigoureuse des heures prescrites par le règlement. Les absences étaient scrupuleusement notées, la durée intégrale des classes strictement maintenue, et le fractionnement du temps consciencieusement réparti entre chaque élève. Sans avis préalable, Cherubini venait assister aux leçons, juger du mode d'enseignement et du respect de la discipline. Aussi, en peu d'années, l'école fut transformée et le Conservatoire de Paris acquit une renommée que ses progrès incessants n'ont fait que confirmer.

Cette œuvre de reconstitution du Conservatoire était parfois une tâche ingrate. Si Cherubini n'avait plus à lutter contre les critiques injustes et les observations désobligeantes de l'autoritaire et irascible empereur, il rencontra parmi les hauts personnages

de la nouvelle cour plus d'un juge ignorant. Je citerai ce dialogue caractéristique de Cherubini et du duc de L... après l'exécution à la chapelle d'une de ses admirables messes :

— « Quel dommage, mon cher maître, que vous mettiez tant d'inspiration et de talent dans vos œuvres religieuses ! De quels beaux opéras vous doteriez notre scène lyrique si vous écriviez pour le théâtre!...

— Mais, Excellence, c'est ce que je fais depuis quarante ans; je suis vraiment au regret que le titre d'aucune de mes œuvres n'ait frappé votre oreille. » Certes, l'empereur avait mauvaise grâce à vouloir imposer son goût musical à Cherubini ; mais, du moins, il n'ignorait pas son existence en tant que compositeur dramatique.

Sous la direction nouvelle, le Conservatoire ouvrit ses portes à plusieurs professeurs de chant d'origine italienne, mais enseignant l'art vocal français suivant les traditions des maîtres italiens, leur diction, leur manière de phraser. Bordogni, Banderalli, etc., furent professeurs *di canto francese*. On imputa ce choix à Cherubini; pourtant le directeur n'imposait jamais une créature à lui, au titre de compatriote. Il avait trop de sens pratique pour préconiser l'enseignement du chant dramatique français par des maîtres ignorant l'esprit de la langue et sa déclamation. Aux séances d'examen et de concours présidées par lui, l'action des influences et des lettres de recommandation était absolument nulle ; jamais le directeur n'indiquait par un mot à l'adresse des membres du jury son désir de voir réussir le protégé du ministre ou celui de la reine. Le rigide et intègre vieillard donnait à tous l'exemple d'une attention soutenue, sans un instant de défaillance ou de lassitude apparente. Je le vois encore, à un concours public de chant, interroger du regard Paër visiblement impressionné par la beauté d'une concurrente : — « Maëstro, je rends hommage à la beauté. — Rendez hommage à la *joustice*, entendez-vous, Paër? Vous êtes ici pour écouter et non pour admirer les beaux visages. » Notre cher directeur n'était pas toujours encourageant et tendre pour les élèves qui venaient se faire entendre aux examens d'admission. Je me rappelle un aspirant chanteur qui n'avait ni l'organe ni le physique de l'emploi. Cherubini lui demanda : — « Que faisiez-vous, monsieur, avant de chanter ? — Monsieur, je faisais des bottes. — C'est très bien cela, il faut

continuer à travailler de votre état et renoncer à la musique; retournez à vos bottes. » Ces boutades n'étaient pas dites sur un ton désobligeant, mais dans ce jargon amusant mi-français, mi-italien, qu'il employait couramment. Aux concours publics, pendant les après-midi orageuses où l'auditoire manifestait, contrairement au règlement, ses prédilections pour certains concurrents, l'irascible vieillard prononçait de sa voix claire et stridente : « Si vous continuez d'applaudir, je vais faire évacuer la salle. » Et le plus souvent les membres du jury se rendaient à la petite salle des examens : le concours avait lieu à huis-clos. C'était moins solennel mais souvent plus juste, le public n'étant pas toujours apte à trancher en connaissance de cause les questions d'art, de style, de goût et de méthode. En toute conscience, je crois le système des concours publics défectueux ; des examens fréquents et des diplômes de capacité pour les élèves dont des épreuves successives et variées auraient démontré le savoir et les progrès techniques donneraient des résultats autrement décisifs.

Cherubini poussait si loin la répulsion pour la flatterie qu'on cite cette réponse à son disciple favori, Fromenthal Halévy, qui venait timidement lui demander son impression après l'audition d'un de ses ouvrages très acclamé : « Maître, que pensez-vous de mon œuvre, en êtes-vous satisfait ? — Eh ! puisque je ne dis rien, c'est que je suis content. » Autre anecdote non moins topique : Cherubini, collectionneur d'autographes, avait détaché d'une symphonie manuscrite d'Onzlow un feuillet qu'il avait pris la peine de retranscrire entièrement de sa main et d'intercaler aux lieu et place de la feuille enlevée. Il croyait que cette substitution était restée inaperçue. Mais Onzlow, en trouvant la copie du vieillard substituée à la sienne, crut devoir remercier l'illustre maître du haut témoignage d'estime qu'il lui avait donné à son insu. Cherubini s'en défendit de la manière suivante : « Ne me remerciez pas, j'aime les autographes, mais cela ne veut pas dire que j'admire votre musique. »

Cette brutalité était souvent pénible, mais elle restait sincère, et comment ne pas la mettre au-dessus de la fausse amabilité de Paër, applaudissant devant Cherubini une pauvreté musicale commise par un confrère, compositeur dramatique. — « Comment, Paër, peux-tu avoir le courage d'applaudir semblable banalité ? — Eh ! mon cher, je suis de ton avis, c'est très mauvais, mais

j'applaudis pour qu'il ne coupe pas ce mauvais passage; ce sera sa punition de faire d'aussi détestable musique ». Faut-il encore citer cette réponse de Cherubini à son confrère et ami Lesueur, l'engageant à venir entendre une symphonie *romantique* de son élève Berlioz : « Non, non, je n'irai pas l'entendre, je n'ai pas besoin de savoir comment on ne doit pas faire ». Cette fois encore, la bonne foi de Cherubini était entière, mais son respect pour les formules consacrées l'entraînait trop loin.

III

Dans la besogne matérielle de la direction du Conservatoire, Cherubini avait un collaborateur, Alfred de Beauchêne, nommé secrétaire de l'école lors de mon admission en 1827. De Beauchêne avait environ vingt ans lorsqu'il fut recommandé à notre cher directeur pour tenir sa correspondance et lui venir en aide pour les inscriptions d'élèves présentés aux examens ou admis dans les classes. Homme très bien élevé, doux, poli, empressé, serviable, de Beauchêne conquit rapidement l'affection et la confiance de Cherubini qui l'interrogeait sur toutes choses et faisait sans cesse appel à son dévouement. Nous étions un groupe de jeunes gens que de Beauchêne aidait de tout son bon vouloir, H. Pothier, Victor Massé, Le Couppey, Mozin, Bazin. La meilleure défense de Cherubini était son autorité auprès de la Cour et la menace de sa démission toujours prête dans les cas difficiles. L'heure vint cependant où le maître dut se décider à quitter la direction de la maison dont il pouvait passer pour le véritable créateur. Peu de jours après sa retraite, il éprouva une plus grande faiblesse et dut s'aliter. La maladie et la vieillesse accomplirent rapidement leur œuvre de destruction physique, mais l'illustre maître conserva jusqu'au dernier jour ses facultés intellectuelles, sa lucide et claire intelligence.

A cette date, au moment de la nomination d'Auber comme successeur de Cherubini, je crus convenable d'aller présenter mes respectueux hommages à l'illustre vieillard, à l'issue même de la séance de présentation du nouveau directeur. Le moribond, que veillait avec une vive sollicitude sa digne et vaillante compagne, me demanda avec une certaine agitation dans la voix : « Pourquoi venez-vous me voir? C'est aujourd'hui que l'on installe votre

nouveau directeur? — Oui, monsieur Cherubini, mais cette séance officielle ne peut me faire oublier tout ce que je vous dois de respectueuse reconnaissance ». Ma réponse l'émut, car, sous des dehors rugueux et froids, l'illustre maître cachait un cœur généreux. C'était chez lui comme un parti pris que de paraître indifférent à toutes choses et sceptique. Il me souvient que, le même jour, Mme Cherubini, pour égayer son cher malade, nommé de la veille commandeur de la Légion d'honneur, lui dit en souriant : « Monsieur le commandeur, recevez les hommages respectueux de vos admirateurs. — Merci, madame, lui répondit l'illustre vieillard, ce sont des plaisanteries pour amuser les enfants. C'est de la blague !... »

Peu de temps après, Cherubini, qui avait aimé, servi et glorifié la France, s'éteignait, entouré de sa famille et de ses disciples. Il avait été directeur du Conservatoire de 1821 à 1841. Les quelques modifications administratives qui eurent lieu dans l'organisation intime de la maison entre MM. d'Henneville, Lassabathy, Legendre, n'eurent aucune influence sur la direction artistique du Conservatoire qui devint une école modèle où les sujets d'avenir étaient certains de trouver un enseignement spécial d'une valeur tout à fait transcendante.

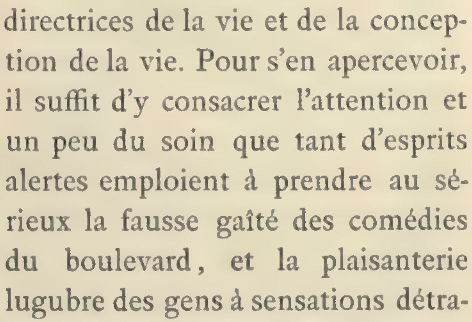
Le grand peintre Ingres, qui avait pour Cherubini, son maître préféré, un vif attachement, en a laissé un portrait célèbre ; l'allégorie de la Muse qui le couronne dit clairement en quelle haute estime il tenait son modèle. Nous devons à Henriquel-Dupont, le célèbre graveur, une très belle reproduction du chef-d'œuvre d'Ingres (Henriquel-Dupont était le parrain de Mlle Ag. Masson devenue Mme Massart). Je puis certifier l'exactitude de ce beau portrait, ayant gardé dans ma mémoire les contours délicats et fins du visage de Cherubini, ses traits d'une rare distinction, aux lignes si pures, donnant à sa physionomie le relief d'un camée grec gravé sur pierre dure. Mais, il faut se hâter de le dire, cette physionomie d'une perfection idéale n'avait rien d'efféminé. Il y avait corrélation intime entre la beauté tranquille, la fermeté noble et la valeur morale du maître qu'on peut définir en deux mots que ne permettent malheureusement pas d'associer tous les artistes célèbres : un grand talent et un caractère.

MARMONTEL.



E. FRÉMIET

(Suite[1]).



LES œuvres de M. Frémiet sont expressives et lumineuses. Des idées s'en dégagent, qui les animent comme l'âme anime le corps, et sont des idées de premier ordre, des idées importantes, des idées directrices de la vie et de la conception de la vie. Pour s'en apercevoir, il suffit d'y consacrer l'attention et un peu du soin que tant d'esprits alertes emploient à prendre au sérieux la fausse gaîté des comédies du boulevard, et la plaisanterie lugubre des gens à sensations détraquées. Ces idées sont l'essence même des œuvres de M. Frémiet. On pilerait dans un mortier l'ensemble de tout ce qui est sorti du ciseau de ce maître pétrisseur du limon de la terre, qu'on les verrait se dégager comme une vapeur parfumée, comme un nuage aromatisé, de qualité très supérieure à tout ce qui se chante autour de nous, dans les cafés-concerts de la réclame triomphante ou dans les chœurs de la camaraderie agglutinée. Il serait superflu de les célébrer pour se faire valoir à l'occasion d'un artiste éminent. Elles ne doivent rien à celui qui les constate ; elles doivent tout à l'ar-

[1] Voir l'*Artiste* d'août, septembre et novembre 1892, janvier, septembre, octobre et décembre 1893, mars et novembre 1894.

tiste dont elles animèrent l'invention. Elles vivent en dehors de la critique la plus éclairée, et les œuvres qui leur doivent la vie resteraient belles et importantes, dût l'obscurité de l'esprit public répandre sur elles la nuit du silence ou de l'ignorance. Il est très facile de les expliquer sans rien y ajouter, sans inventer. L'important est de les voir, après quoi il n'y a pas de mérite à essayer de les faire voir. On y peut réussir sans substituer ses imaginations à la place de la vérité. Il suffit d'être pénétré de l'équité d'un grand hommage rendu à un très grand artiste, en comptant, pour lui rendre cet hommage, sur les rares hommes de France en qui survit la faculté de s'intéresser à des œuvres sérieusement intéressantes tant par les idées qu'elles expriment que par les pensées qu'elles engendrent.

Somme toute, il n'est pas indifférent que l'œuvre de M. Frémiet, sous le couvert du pittoresque, embrasse la création tout entière, en y réveillant l'idée de miséricorde et de foi ; que son art, sous la forme savante et réalisée du relief, marque autant de soins pour la plus humble figure d'animal, qu'elle montre d'égards pour la plus haute expression de la destinée humaine. La pensée de M. Frémiet va du petit oiseau piquant son bec dans une jatte de lait, à l'homme dégagé et presque surnaturel du chevalier *Credo*. Il est à remarquer que ce phénomène d'étendue de l'esprit, de l'envergure de l'attention et de l'observation, est le signe caractéristique de l'œuvre de M. Frémiet et ne s'observe que chez ce maître homme. On ne voit que lui, dans notre époque de surproduction artistique, s'arrêter en même temps devant la petite bête aimée de La Fontaine, et saisir toute l'ampleur de la mission de Jeanne d'Arc. Ce statuaire obéit à une étrange préoccupation de connaître et d'exprimer la vie sous toutes ses formes animées, selon ses destinées devant l'épreuve, avec les bontés dues à tout être vivant, au nom de la compassion. Il est clair, d'après lui, que les animaux sont des êtres créés pour mériter, non les duretés de l'homme, mais sa bonté par leurs services, et pour exercer sa patience par leurs misères et leurs infériorités irréductibles. Faut-il s'étonner que l'auteur du *Credo* n'ait pas hésité à établir cette vérité sous les yeux des hommes durs et égoïstes de son temps ?

L'homme qui a osé le *Credo* obéissait à une inspiration au-dessus des petites appréhensions. Il a trouvé, dans les ressources hermétiques de son art, le moyen de poser des problèmes humains

et d'en fournir la preuve sans être obligé de recourir à l'agression ou à l'invective. Il travaillait comme travaille un esprit clair, sûr de soi et qui sait trouver en soi la preuve à faire, sans subir le piment de l'envie ou de la haine comme condiment de son génie. La solution venait d'elle-même, en quelque sorte intrinsèque à l'œuvre proposée. On ne voit pas que, dans cette voie, l'auteur de *Saint Louis,* de *Saint Michel,* de *Jeanne d'Arc,* ait jamais eu besoin de reculer devant les conséquences de son inspiration. Il ajoutait saint Louis à Jeanne d'Arc, saint Michel à saint Louis, et, sans s'arrêter à la surprise qui pouvait en résulter pour son temps porté à autre chose, surmontait le tout de sa lumineuse effigie du chevalier *Credo.* Celle-ci, d'ailleurs, avait été annoncée par le *Chevalier errant,* qui entra le premier parmi nous, passant devant le *Credo,* comme l'ombre à certaines heures du jour précède la figure dont elle est la projection en clair-obscur. Ce n'était peut-être pas le moyen de condenser sur soi l'admiration d'une époque toute à M. Zola et à la monotonie pittoresque de cet art exagérément au gras-double. Heureux celui qui est assez bien doué pour échapper aux pièges du siècle ! Au lieu de déchoir, il grandit et s'améliore dans le sens secret de sa mission individuelle. Si la vérité ne se réservait pas de généreux avocats parmi les mensonges de la gloire contestable, l'idée du vrai quitterait la terre, et les hommes erreraient sans port d'attache, pour se retrouver dans le naufrage de leurs âmes égarées. Nous venons de traverser et nous traversons encore un cyclone de matérialisme et d'erreur orgueilleuse, qui serait la mort des meilleurs d'entre nous, si nos yeux n'apercevaient pas à l'horizon le *Credo* de M. Frémiet, nous montrant la voie du salut et l'entrée du port ami. C'est tant pis pour notre époque si M. Frémiet, malgré les honneurs qui lui vinrent de ses pairs, n'y tient point le rang qui lui revient, un rang d'exception parmi les meilleurs. On lui saura peut-être gré bientôt d'avoir subordonné les appétits de l'ambition et du succès facile, au besoin supérieur d'assurer la prépondérance à ce qu'il croyait devoir être dit. Il est probable que l'artiste qui eut cette bravoure sait mieux que nous à quoi s'en tenir sur ces détails de son œuvre et de sa vie immédiate. L'homme qui a donné à son temps des effigies de Jeanne d'Arc, de saint Louis, de saint Michel et de la Foi en action, lorsque ce temps est le nôtre, attend autre chose de la vie que le succès complaisant. Aussi bien le retour de l'esprit public vers

Jeanne d'Arc prouve que M. Frémiet voyait juste et loin, quand il édifiait, en 1874, une *Jeanne d'Arc* en pleine rue de Paris. Après Jeanne d'Arc, ce sera le tour du *Credo* de triompher, peut-être. On verra bien qui se sera fourvoyé, de M. Berthelot ou de M. Frémiet, de la Science orgueilleusement athée, ou de l'Art qui ne rapporte pas aux hommes ce qui revient à Dieu.

L'art en vogue se disait expérimental par la recherche du morceau. Il se déclara moderne pour accréditer ses abus de matérialisme. Sa philosophie ne chercha qu'à l'extérioriser, à le soustraire aux lueurs intimes de la conscience, pour le mieux cantonner dans la contagion du jour, la réalité de ce qui se touche du doigt, se prouve par la duperie du fait qui ne prouve pas tout. Cela s'appelle de différents noms : le morceau, la nature. Pendant longtemps, un mot d'ordre mystérieux classa un saumon baigné dans le beurre de M. Vollon, plus haut que la mélopée de misère du *Pauvre pêcheur* de M. Puvis de Chavannes. Les théoriciens du sensualisme pur voulaient imposer à l'art français l'auréole d'un chaudron bien peint et bien luisant, confondant ainsi auréole avec casserole. Il a fallu beaucoup de temps et d'efforts pour rapatrier des artistes comme M. Puvis de Chavannes, que l'école de M. Taine ne pouvait pas ne pas frapper d'ostracisme. On ne permettait plus à l'art de penser. On lui ordonnait de voir et de s'en tenir là. Il circulait des formules toutes faites, solennelles, plastiques, bien triviales, en dehors de quoi rien n'avait droit à l'existence. Le morceau, rien que le morceau. Et cependant que les procédés de la peinture envahissaient les écritoires, on refusait aux arts de la forme le privilège d'introduire une âme dans le relief de leurs figures. La réaction du vrai contre le factice aboutissait à une erreur, la même que celle où tombait la science de son côté en niant les destins de l'âme par besoin d'exalter les instincts du corps. On oubliait la puissante poésie des clairs-obscurs de Rembrandt, pour ne plus aimer que le sang de son quartier de bœuf. Et pour être plus sûr de donner tort aux madones de M. Hébert, on en venait à répudier une madone comme celle que le Giotto légua à Pétrarque en héritage, et qu'on voit sur un pilier d'église à Padoue.

M. Frémiet a vécu parmi cette querelle. Il ne paraît point s'y être attardé. Il ne fut ni un réaliste, ni un idéaliste. Il fut un artiste dans le sens complet, impliqué par ce terme de langage. Il fut un homme d'intelligence, qui voit la nature par l'entremise d'un don

très élevé d'en reproduire l'image tout ensemble et l'expression. Son talent, instrument supérieur de cette claire vue, lui servit à exprimer sa compréhension de son art. Ceux qui exploitèrent la réalisation puissante de ses œuvres en faveur du réalisme pur, comme les matérialistes, ou pour lui reprocher l'énergie de son faire, comme les catholiques, étaient engagés dans une fausse voie. Ils se laissaient tromper par des apparences qui ne peuvent tromper que les inattentifs ou les gens dénués de perspicacité. M. Frémiet est un maître statuaire qu'il faut regarder de très près, si l'on désire apercevoir dans ses œuvres ce qu'il veut nous y faire apercevoir. Toutes les ressources de son art sont à sa disposition pour réaliser une pensée dans le sens formel du haut relief. Mais l'éducation artistique du peuple français est assez mal conduite pour que le public ne voie jamais dans une œuvre d'art que ce qu'il y met lui-même, c'est-à-dire rien ou peu de chose. En suivant la foule aux expositions, on a vite touché le fonds de la misère générale, en ces matières. Chacun veut se retrouver dans une œuvre d'autrui, et personne n'a dans l'esprit le point de comparaison qui y projeterait la lumière. Or, jamais la pensée n'est absente dans les œuvres de M. Frémiet. Elle y apparaît partout, à tous les dégrés de l'humeur, de l'esprit ou de la conviction. C'est beaucoup de choses à la fois pour un public d'amateurs en qui ne vit ni l'amour ni l'intelligence de l'art.

M. Frémiet est un très grand artiste, parce que tout morceau sorti de sa main est une gangue appropriée à une pensée déterminée. De même qu'il a traduit le *Credo* par la figure d'un chevalier de la première croisade, de même il a monté sa *Jeanne d'Arc* sur un cheval lequel est le collaborateur né des héroïsmes humains. L'artiste qui a trouvé l'idée du *Credo,* en soi, ne compose pas ainsi ses œuvres, par hasard ; une inspiration le guide, qui a son siège dans une pensée haute et sûre. Ne connût-on de lui que le *Credo,* il conviendrait d'avouer que ce bronze est tout de même bien extraordinaire et vient sûrement d'un autre monde que celui où le satanique Vaintras disait la messe noire, avec une croix la tête en bas, sur le ventre. M. Frémiet est un intellectuel qui sait ce qu'il veut et ose vouloir ce qu'il sait. Son procédé est celui des grands artistes qui voient tout, regardent partout, utilisent les ressources à leur disposition pour extraire de la vie son sens intime et trouvent, dans l'art où ils sont passés maîtres, le moyen de mettre au jour

les clartés de leur intelligence. On doit voir plus qu'un sculpteur dans l'auteur de la *Jeanne d'Arc* de la place des Pyramides. M. Frémiet représente, en outre, un être intellectuel, qui reconstitua la figure oubliée de Jeanne la Pucelle, à une époque où cette tradition de l'ancienne France allait se retrouver aux prises avec les mêmes périls sociaux et proposer à la France nouvelle la même méthode de salut, en relevant, par la foi et le dévouement, l'âme abaissée par la rapacité et la simonie. En quoi ce statuaire est un poète social, une manière d'avertisseur qui explique la vie par la pureté de ses symboles.

L'homme qui suit cette méthode de travail est un grand artiste. L'avenir s'en apercevra. Cet avenir s'appelle déjà, peut-être, un futur prochain. Alors on verra plus clair et l'on ne s'étonnera pas que l'homme du *Credo* se soit trouvé quelque peu isolé dans notre époque, toute à l'art des conteurs obscènes et très humble servante des philosophes agnostiques, lesquels inaugurent sous nos yeux, avec succès d'ailleurs, leurs cours en Sorbonne par l'aveu dépouillé d'artifice, qu'ils ne sont pas croyants et qu'il y a lieu de les en féliciter. On reconnaîtra sans doute aussi que, vu l'art très intégralement traditionnel de M. Frémiet, il était impossible de s'attacher à cette grande figure d'artiste, sans posséder jusqu'à un certain point le sens de ce qui constitue le véritable esprit de la France, de ce qui est conforme aux facultés morales, aux aptitudes indélébiles de ce pays-ci. M. Frémiet est un intellectuel dont la formule d'art est moins celle de la vogue que de la réserve. Il paraît voir surtout ce qui est vrai de tout temps plutôt que vrai seulement selon la mode. S'il ne s'exprime point assez dans le sens habituel aux triomphateurs du réalisme moderne, il s'explique sans contredit, en conformité évidente avec l'art contraire au sensualisme contemporain. Par son talent sûr, réel, expressif et informé, il est de son temps ; mais il appartient aussi à tous les temps. Son signe très personnel, c'est qu'il est dans son temps, avec ses qualités, sans que son temps soit en lui avec ses défauts. Il a scruté son époque au point d'en connaître l'oiseux et l'inutile, tout en y puisant avec maîtrise ce qui survit d'éternellement humain dans ce présent qui ne se possède pas. Il est de son temps à la façon d'un homme venu trop tard dans un siècle trop vieux, tout en arrivant à point pour remettre les choses en place. C'est un précurseur qu'on prend pour un archaïque. Il a vu ce qui

reviendra, en paraissant très occupé d'un passé qu'on ne croyait plus devoir revenir. La beauté de son cas, c'est de faire voir ce qu'il a vu, de nous planter devant nos yeux les jalons de l'avenir, retrouvés dans le lointain passé. Ceci n'est pas la tâche d'un ordinaire faiseur d'images, c'est l'œuvre d'un artiste, avec tout ce que ce mot magique contient de vision secrète et pénétrante. Il a soufflé l'esprit tenace de la tradition dans des œuvres où d'autres auraient trouvé des sujets de surtouts et de dessus de pendules. Il a mis dans le commerce des statuettes qui ne paraissent à leur place que dans le cabinet de travail, chez des hommes de pensée et d'opinion. En quoi il date d'avant la Renaissance joyeuse et libertine, et prépare les jours, lointains ou proches, qui marqueront la reprise de la tradition ogivale coupée par le paganisme du seizième siècle.

Un homme qui conçoit ainsi son métier de sculpteur n'est ni un païen sans intimité avec l'idéal, ni un vulgaire brasseur de glaise, un boueux, comme on dit en jargon d'école. C'est un artiste dans le sens où ce mot comporte la plus pleine vision de la nature ; c'est un poète dont le métier monte à la hauteur d'une mission. L'artiste qui extrait d'une boule de cire ou d'un pain de terre du chemin ce mystérieux *Saint Louis,* ce *Credo* définitif et la triomphante *Jeanne d'Arc,* transpose la vertu du talent pour lui donner la marque du rêve réalisé. On doit le regarder comme un être intellectuel de première ligne, qui découvre dans sa conscience individuelle la lumière qui rendra clairs à ses yeux les diaphanes mystères de la création.

*
* *

Ce qui est plus simple que tout ce qu'on peut dire pour saisir le sens aigu de cette personnalité perspicace, c'est de regarder le portrait de M. Frémiet, d'examiner son visage tout ensemble souriant et grave, pénétrant et pénétré, où l'enveloppe réelle est mince et qu'illuminent les discrets rayons d'un regard sûr, attentif, réservé, avisé dans son silence d'observateur. C'est l'image d'un intellectuel silencieux, où la bouche transporte l'éloquence qui lui descend des yeux dans des mains habiles à faire parler la matière. L'intelligence qui domine la longue carrière de cet homme se manifeste sans paroles inutiles, mais avec une exac-

titude de réalisation que contresignent la volonté et l'inspiration. Toute l'intensité de cet esprit s'accuse par le puissant effet de l'expression en relief. Hippocrate, qui nous a laissé des apophtegmes très vécus, nous donne l'impression d'un esprit qui se fait entendre sans flots de paroles, à l'aide de mots complets où tout un monde d'études, d'observations et de parallèles se résume, au-delà de quoi il ne reste plus rien à dire. Les œuvres de M. Frémiet, caractéristiques de son génie familier, sont, elles aussi, des manières d'aphorismes qui disent tout. Le *Credo* est un axiome, l'évidence de la foi. *Saint Louis* constitue une preuve, la preuve des devoirs de l'État, exprimés par ce terme somptueux et désormais hors d'usage, la responsabilité. *Saint Michel* nous représente un geste de la conscience humaine, le geste du Bien en lutte avec l'esprit de malfaisance. *La Vierge de Bethléem* implique la reconnaissance du mystère de la Virginité et de cet autre, l'Incarnation, qui restera un mystère malgré les investigations de la science impérieuse. *Jeanne d'Arc* nous est venue à son heure, comme un avertissement, un écho, un témoignage de la pérennité de la France des accomplissements. *Sainte Cécile* avec sa harpe incarne le signe absolu de la musique, celui de la mélodie, ce frisson enchanté, dérobé, pour la consolation de la terre, à l'invisible concert des harmonies insaisissables. Le *Gorille* peut être compris comme un démenti, et *Vélasquez* doit être admiré comme une apothéose personnifiée du génie de la lumière. *Saint Georges* symbolise l'esprit chevaleresque comme le *Cheval de Montfaucon* représente l'esprit de miséricorde. Dans leur ensemble de grâce, de noblesse et de mouvement idéalisé, les statues équestres racontent à nos yeux curieux la conquête par l'homme et par l'art de ce surnaturel vertige dont le cheval est l'héroïque aventurier.

Parmi ses pairs du ciseau, M. Frémiet m'apparaît comme un artiste d'une éloquence concrète et toujours renouvelée. Il parle la langue éminemment claire et distinguée, propre aux esprits en pleine maîtrise des formules simples et harmonieuses. Son ciseau échappe à son destin d'outil de matière pour devenir sur l'enclume d'une forme précise et observée une manière de marteau enchanté, où circule l'induction vivace d'un esprit toujours en éveil. L'art issu de ce contact n'émane pas d'un artiste sans horizon, dont la pensée s'éteint sous l'éclat du relief de la réalisation. L'étincelle du signe intérieur jaillit sous le choc, et la lumière, pour

qui prend la peine de la voir, envahit le sujet depuis le mystère de son origine jusqu'au terme secret de sa revendication. La *Jeanne d'Arc* de la rue de Rivoli, par exemple, est complète, par le passé qu'elle ressuscite et par l'avenir qu'elle annonce. Le *Credo,* de son côté, n'est pas moins absolu en tant qu'affirmation de la suprême loi des âmes. On sait très bien d'où viennent de tels monuments et on n'a pas le droit d'ignorer le sens profond de leurs intentions dernières. Leur forme sonore et vibrante ne semble pas destinée à étouffer le souffle de pensée en circulation sous cet enduit d'airain. L'esprit est là, l'idée tient bon sous ces chairs de métal. Le signe de la volonté expressive les a marqués à jamais.

Oui ; mais tu le sais bien,
La forme, ô grand sculpteur, c'est tout et ce n'est rien.
Ce n'est rien sans l'esprit, c'est tout avec l'idée.

Je ne voudrais pas, pour mettre en valeur la figure que je veux peindre, lui sacrifier tous ses contemporains et discréditer les autres au profit du prestige de M. Frémiet. Je transformerais en Moloch de la renommée une physionomie d'artiste qui, doué lui-même de grandes facultés de labeur, ne peut pas ne pas pratiquer l'estime du travail chez autrui. Mais il me sera peut-être permis de souligner, par la comparaison avec ce que l'art produit autour de lui, le trait essentiel de ce puissant artiste que son temps n'a pas su voir à son véritable plan. Partout, c'est le pittoresque qui domine, le pittoresque un peu trop exclusif, voué à la recherche de l'effet nouveau pour la plus grande joie des dilettantes et des amis de ce qui ne fatigue pas l'esprit. La sculpture moderne, pour réagir contre le classicisme et ses sujets rebattus, a confondu le sujet avec l'idée. Elle s'est rejetée sur le motif d'un beau morceau, et exécute avec talent toutes les variations permises sur le thème d'un beau modelé. Une Source, une Immortalité pour un tombeau, un groupe d'après Homère sont œuvres méritoires quand l'effort y double le talent. Mais, quand on regarde la variété et le nombre infini de travaux de M. Frémiet, où l'on trouve toujours une matière à réflexion, on comprend qu'avec lui la sculpture n'est pas seulement un ornement, mais encore un agent de la pensée humaine. De tous les artistes de son temps, M. Frémiet m'a paru celui qui donne le plus à penser. J'en ai conclu que c'était lui qui met le plus de pensée dans ses œuvres. Son art, sa méthode, la

direction de son esprit, qui rayonne en rose des vents aux quatre points cardinaux de l'inspiration, indiquent un attentif très en possession de lui, un observateur ouvert à toute espèce d'observation, un silencieux dont le silence n'est que de la concentration tassée sur un ressort toujours armé pour une détente efficace. Ses œuvres sont d'une éloquence totale, ce qui le dispense de toute loquacité superflue. Il ne perd pas de temps en théories. Il fait sa preuve en travaillant. Aussi bien a-t-il tout dit sur un sujet quand il l'a traité. Or, il le traite toujours à fond. Mais, s'il y revient, comme pour sa *Jeanne d'Arc,* c'est pour affirmer une fois de plus qu'il n'entreprend rien sans la volonté de fournir son témoignage jusqu'au bout. Ce qu'il ajouterait en paroles à l'œuvre qu'il achève, ne donnerait pas vingt lignes de copie au reportage le plus assoiffé d'inédit. Les gens qui fréquentent M. Frémiet ne disent pas que cet artiste se raconte en dehors de ce qu'il met de son âme et de sa pensée dans ce que son ciseau projette sur le siècle. Il est un intellectuel plus qu'un expansif. Il compte sur la clarté concrète, totale de ses œuvres pour être compris, pour nous révéler toute l'étendue du monde intérieur qu'il porte en soi-même. Ce monde invisible, qu'il réalise avec une puissance de travail peu commune, est considérable autant par l'inspiration que par la réalisation.

M. Frémiet est mêlé au mouvement artistique depuis sa jeunesse. Ses travaux sont publics depuis le Salon de 1843. Baudelaire a déclaré que le génie consiste à travailler tous les jours. M. Frémiet ne reste pas une heure sans travailler. Pendant que beaucoup de Parisiens en vue dépensent la plupart de leurs journées à monter les escaliers des bureaux de rédaction, à la conquête d'un écho utile au succès d'une œuvre plus ou moins inutile, M. Frémiet se donne la joie toute intellectuelle de travailler pour lui seul, à des esquisses qu'on ne connaît pas, de préparer du travail pour faire suite des travaux en train Ces esquisses sont en nombre incalculable. Elles représentent un grand siècle au-delà du jour présent. Ce travailleur extraordinaire disait à une personne de sa famille qu'il possède « en esquisses et en projets pour plus de cent ans de travail ». La vie de cet homme est évidemment celle d'un cerveau équilibré par une conscience profonde. Il utilise toute les heures du jour et du soir à rendre compte à Dieu des dons merveilleux qu'il a reçus, de

penser et de faire penser les hommes. Faut-il s'étonner qu'un jour l'équilibre de ce poète robuste, dont l'instrument est l'airain, se traduise par la mise dehors d'une pensée totale et sans précédent comme le *Credo?* Un symbole de cette simplicité ne peut être que le résultat d'une continuité infatigable, d'un extraordinaire esprit de suite dans l'ordonnance de la vie cérébrale. Un homme qui règle sa vie sur une semblable accumulation de travaux, ne peut pas échouer. Les écueils, où se brisent ceux qui sont trop pressés, perdent leur résistance devant cette volonté décidée à ne jamais s'arrêter, à toujours pousser plus avant ses investigations. Sous les doigts de ce pétrisseur de glaise, la matière n'est plus ni un obstacle ni un prétexte. Elle est un collaborateur dont l'esprit reste le maître. Un tel artiste a trop bien étudié les inconvénients de la pratique et les dangers du seul talent pour y laisser s'engloutir le flux de sa pensée. De nos jours le talent a tué l'art, en partie. Il est devenu un fétiche, et les esprits de surface s'agenouillent devant lui, comme des idolâtres d'eux-mêmes s'agenouilleraient devant leur miroir. Le talent est le trompe-l'œil du génie. Il est illusion et mensonge, car il substitue le culte de la matière au divin souci de l'âme exprimée. Le talent crée les habiles, il ne consacre pas un artiste. L'artiste est un agent de l'idéal. L'homme de talent traduit la réalité. L'art veut le mariage des deux termes. Il faut que le ciel pénètre la terre. Sans la rosée, les roses ne fleurissent pas. Le talent, quand il est là, peut être qualifié rose ; mais l'art, c'est la rosée d'en haut. Le mot art, au sens étymologique, signifie vertu, dans son principe générique, le sens qui engendre, qui féconde. Chez les Grecs, on qualifiait ainsi la fertilité d'un territoire, *arèté.*

Le talent est l'explosion ultime de la matière. Celle-ci, dans les mains d'un évocateur comme l'artiste du *Credo*, demeure à son poste, reste à son rang subalterne de support visible de la pensée. Elle agit, sous son impulsion, comme un filtre qui serait assez parfait pour clarifier de l'eau déjà pure. Après cela, comment nier que l'eau soit pure ? Ce filtre constitue l'agent matériel, la preuve pour tout le monde que la pureté et l'eau est obtenue. Mais l'eau était pure d'avance, ne l'oublions pas. Le talent pratique de M. Frémiet s'exprime très bien par cette image de filtre. Il est assez grand pour que personne n'en conteste le talent visible. Mais la pensée intime, facteur primordial de cette valeur, devient claire

pour tous, même pour ceux qui n'ont pas le temps d'y voir clair.

Nous voilà transportés loin des lieux communs de la réclame courante. Une étude précise des œuvres de M. Frémiet nous pique des ailes au cœur, et l'on se sent en route pour les régions de l'intellectualité supérieure, bien au-dessus, avouons-le, de celles où évoluent les vaudevillistes et autres créateurs inanes d'œuvres inanes.

(A suivre.) JACQUES DE BIEZ.





LES
ATELIERS DES MUSÉES NATIONAUX

On travaille activement, au Louvre, depuis le mois de novembre, à l'aménagement de salles nouvelles, destinées à s'ajouter à celles de la sculpture moderne, devenues insuffisantes. A cet effet, l'administration a dû déplacer les services de la Chalcographie et les transporter dans un nouveau local. Ils sont installés aujourd'hui dans les bâtiments qui longent le quai, autrefois occupés par les gens de la Maison de l'empereur Napoléon III ; le public y aura désormais accès par la cour Visconti ou par la porte Jean Goujon, suivant qu'il désirera s'arrêter à la salle de vente ou visiter la salle d'exposition. Ce déménagement, s'il déconcerte un peu les amateurs habitués depuis longtemps aux salles de la cour du Louvre, a le précieux avantage de réunir, non pas complètement, mais de rendre très voisins les deux ateliers des Musées nationaux, puisque, par la même entrée, cour Visconti, on pourra gagner le Moulage en se dirigeant à droite dans la cour.

La Chalcographie est une institution déjà ancienne. Les auteurs du catalogue, dans la notice qu'ils y ont mise comme préface, en ont raconté l'historique, les circonstances qui ont présidé à sa création, le but qu'avait visé Louis XIV en l'instituant ; ils ont précisé l'époque de son essor, celle de son assoupissement, celle enfin de son relèvement et de sa prospérité. Louis XIV avait beaucoup pensé à sa gloire en faisant reproduire par les meilleurs graveurs de son temps, les divertissements, les fêtes, les carrousels donnés à Versailles et en chargeant Édelinck et Audran de

reproduire les plans des villes et les épisodes des batailles où la victoire l'avait toujours accompagné ; il était plus désintéressé et plus ami des arts en faisant graver les tableaux et les statues de son cabinet.

De notre temps, où le régime somptuaire est éphémère, la préoccupation de retracer sur le cuivre les grands évènements de notre histoire n'a tenté personne, et c'est seulement pour maintenir bien haut le drapeau de notre école de gravure que l'État fournit à la Chalcographie les ressources nécessaires à son entretien et à l'accroissement de son fonds. La Chalcographie possède aujourd'hui plus de 8000 planches, reproduisant des dessins ou des peintures, des portraits, des sculptures, des frontispices, des vignettes, des cartouches, des monuments d'architecture, des plans de villes ou de batailles, des fêtes, des cérémonies historiques, des blasons, des chartes, des ouvrages spéciaux sur l'art antique et l'architecture et des recueils comparatifs d'édifices anciens et modernes. Il y a là un fonds précieux ignoré du grand public que la seule consultation du catalogue édifierait.

L'État n'a pas cherché dans la Chalcographie une source de revenus. Une statistique, facile à dresser, prouverait qu'il y a instabilité dans l'équilibre des dépenses et des recettes, et que celles-ci sont loin de compenser celles-là. Mais il est tout à son honneur de s'imposer des sacrifices, et chacun sait, *a priori,* que les manufactures d'art de l'État ne sont, en aucune façon, rémunératrices. Peut-être pourraient-elles le devenir, et la Chalcographie comme les autres ; mais l'État est fidèle à ses traditions, et nul ne saurait l'en blâmer.

L'atelier, en lui-même, est bien modeste : un chef d'atelier, M. Chardon, dont la compétence est incontestée, et deux ouvriers ; comme outillage, deux presses. A salle de vente, un des plus aimables hommes qui soient, M. J.-J. Kanka [1], d'une complaisance proverbiale et qui sait trouver, les yeux fermés, dans ses innombrables rayons, l'estampe qu'on lui demande. A ses côtés s'est formé son collaborateur, M. Boucher, qui a su profiter, en tous points, des bons exemples que lui a donnés son doyen.

Disons, aussi, que les gravures de la Chalcographie sont très

[1] V. *A la Chalcographie du Louvre : Jean-Jacques Kanka,* par Henry de Chennevières (l'*Artiste,* nouvelle période, tome IV, page 276, octobre 1892).

bon marché, au point que les marchands d'estampes s'en plaignent et qu'ils voient en elle un concurrent dangereux, mais, fort heureusement pour eux, parfaitement insouciant.

Répétons-le bien haut : la Chalcographie n'est pas une maison de commerce, et l'on pourrait citer maints exemples de son abstention et de son désintéressement lorsque des commandes ont été données par des industriels aux artistes qu'elle employait de préférence.

L'atelier du Moulage partage les traditions de son voisin : la vente y est moins active et la production plus lente. En effet, on ne confectionne pas un moulage aussi vite qu'on tire une estampe.

Presque tous les beaux modèles de notre Louvre ont été moulés sur les originaux eux-mêmes ; ils ne sauraient donc être comparés à ceux qu'on trouve dans le commerce et qui, au moins pour les œuvres du Louvre, ne peuvent être que des surmoulages. L'atelier alimente surtout les grandes écoles de dessin et de modelage, et on retrouve très fréquemment son estampille dans nos musées de province, qui sont obligés, à défauts des chefs-d'œuvre que conserve le Louvre, de se contenter de fac-simile en plâtre.

Cet atelier, qui occupe dix ouvriers, est placé sous la direction de M. Arrondelle. Si vous passez vers midi dans la cour du vieux Louvre, vous le reconnaîtrez à son ample manteau, dont le collet est fièrement rejeté en arrière, à son vaste chapeau d'où s'échappe une toison d'argent. Si le signalement ne vous suffit pas, patientez : il sortira de sa poche un morceau de pain ; des nuées d'oiseaux l'entoureront, et, comme le Père éternel, vous le verrez, à tous ses protégés, donner silencieusement la pâture.

CHARLES GALBRUN.





L'ATOME

On n'existe que pour la mort :
Entier, chacun de nous y sombre.
Pourtant il en est dans le nombre
Qui dominent l'arrêt du sort.

Tel, par son art ou sa bonté,
Mord sur l'airain de l'Invisible,
Y grave sa marque sensible
Aux regards de l'Éternité.

Par-delà l'ombre du tombeau
Ce que l'on fit de bien, de beau,
Nous survit, glorieux fantôme,

Toujours debout, jamais terni :
Narquoise, contre l'Infini,
C'est la revanche de l'Atome.

MAURICE ROLLINAT.







SUR

CHARLES BAUDELAIRE

> Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe, .
> O vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir
> Comme un parfait chimiste ou comme une âme sainte.
> . . . .
> Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence.
>
> CH. BAUDELAIRE, *Œuvres posthumes*.



N sortant de l'audience où il s'entendit condamner, l'auteur des *Fleurs du Mal,* tout étourdi de cette sentence, rencontra Asselineau qui lui dit : « Vous vous attendiez à être acquitté ? — Acquitté ? répondit le poète, j'attendais qu'on me ferait réparation d'honneur ».

Pour cette réparation, il n'a pas fallu moins d'une trentaine d'années d'attente, c'est-à-dire le temps nécessaire à une génération nouvelle dont il avait pressenti les malaises et les rêves intellectuels, de grandir, conquérir sa place et finalement imposer son esthétique. Enfin, le condamné de jadis va, bientôt j'espère, recevoir les honneurs du bronze, honneurs dont l'actuelle banalité sera sauvée, ici du moins, par l'art souverain de Rodin. Cette tardive réparation, qui d'ailleurs n'ajoute rien à la gloire du poète, ne fait que

manifester d'une sorte plus formelle le culte ardent, quoique discret, voué à cet aristocrate de la pensée par une élite d'intelligences éprises à la fois de sincérité et de raffinement.

La vie de Baudelaire, jusque dans ses côtés anecdotiques et légendaires, est trop connue pour que nous l'esquissions à nouveau. Banville a dit que le livre d'Asselineau et la préface de Gautier le contenaient tout entier. Le livre des *Œuvres posthumes* et l'étude biographique de M. Crépet, qui lui sert d'introduction, font pénétrer plus profondément encore dans son âme et dans son intimité.

A l'époque où Gautier écrivit la préface aux *Fleurs du Mal,* préface si parfaite dans l'analyse littéraire, il convenait avant tout de dissiper les préventions bourgeoises et de démentir cette réputation d'étrangeté dont s'effarait un peu M. Prudhomme. Dans cette préoccupation et bien qu'il connût très exactement la vie de Baudelaire, Gautier n'évoqua parmi ses souvenirs que ceux qui se rapportaient à la période initiale, souvenirs d'une si fine et si artistique séduction, et laissa volontairement dans l'ombre les phases un peu bohêmes de son existence postérieure. De là, dès les premières pages, un ton apothéotique et banvillien, qui jette sur l'ensemble de l'étude une couleur fausse et féerique. Sous le pinceau du grand coloriste, Baudelaire nous apparaît en poète dandy, libre, de fantaisies coûteuses, ramassant sa vie dans un cercle d'amis et d'études qui affinaient son sens critique et fortifiaient son originalité poétique. Catulle Mendès, dans son *Parnasse contemporain,* a tracé du poète un portrait identique : « Baudelaire, svelte, élégant, un peu furtif, presque effrayant à cause de son attitude vaguement effrayée, hautain d'ailleurs, mais avec grâce, ayant le charme attirant du joli dans l'épouvante, l'air d'un très délicat évêque, un peu damné, qui aurait mis pour un voyage d'exquis habits de laïque, Son Éminence Monseigneur Brummel ! » Ce Baudelaire-là fut donc incontestablement vrai, mais il le fut, hélas ! si peu de temps ! Bientôt brouillé avec sa famille, où non-seulement sa vocation poétique fut contrariée, mais encore ses sentiments filiaux froissés, des 75.000 francs qui lui revinrent à sa majorité (1842) du côté paternel, une bonne moitié fut dépensée en deux années à apprendre la vie, l'autre moité fut confiée à un conseil de famille et resta jusqu'à sa mort la plus claire et la plus sûre de ses ressources. Elle dura donc peu, cette période de splen-

deur, ou tout au moins de libre existence, rêveuse et studieuse, que connut et dépeignit Gautier. Dans la biographie si admirablement documentée de M. Crépet, Baudelaire apparaît bien différent, éclairé d'une lumière crue, qui dévoile toutes ses misères et découvre l'homme dans sa triste vérité. Baudelaire avait comme homme des habitudes dispendieuses, d'anciennes dettes, un acoquinement ruineux pour son mince budget et presque dégradant; comme poète, le travail difficile, l'inspiration intermittente, nulle popularité. Pour ceux qui veulent la vérité vraie, ce livre des *Œuvres posthumes,* d'un intérêt exceptionnel au double point de vue biographique et psychologique, la donne exacte, entière et cruelle.

*
* *

Un *baudelaire* désignait au Moyen-Age une épée courte, large et recourbée, — aussi une figure de blason. Ne semble-t-il pas que, sculptée sur sa tombe, cette épée apparaîtrait l'exacte et véridique arme parlante du poète ? *Courte* en effet, cette œuvre qui tient en cinq volumes; *large* néanmoins, car elle ouvrit un chemin où combien d'autres ont marché; et pour les théoriciens qui savent que la ligne de beauté est la ligne courbe, j'ajoute *recourbée,* pour la dire analogiquement belle, subtile et recherchée.

On peut dire que Baudelaire est contenu tout entier dans son maître-livre les *Fleurs du Mal.* En ce volume se trouve annoncée et résumée toute son œuvre subséquente. Lu et médité, ce livre manifeste tout Baudelaire, le Baudelaire spleenétique et idéaliste, voluptueux et macabre, révolutionnaire et moderniste.

Le Sâr Peladan, cet incomparable et indéniable artiste, a défini très justement Baudelaire « un Dante aux mauvais lieux ». Sa perversité n'est pas celle de la brute, simplement charnelle, mais, au contraire, cérébrale. Ses anormales préférences en amour pour les naines et les géantes, les monstres et les phénomènes, dénotent un esprit éminemment intelligent, toujours en éveil et en curiosité, et, dans l'amour même, sans vertige.

Ouvrez les *Fleurs du Mal.* Aux curiosités perverses, aux obsessions charnelles, aux caresses morbides, aux fureurs hystériques, succède toujours quelque idéale vision, une figure de rêve pure et lumineuse, presque abstraite, qui, comme une Beatrix, guide l'esprit à travers les sentiers impurs et toute une flore vénéneuse, et

le rappelle à la contemplation de la Beauté absolue et au respect des Normes. Toujours, au lendemain des prévarications, renaît au cœur le sentiment de l'universelle prosodie. La Muse de Baudelaire, bizarrement parée comme une idole ou une Vierge noire, impose par sa solennité vaguement symbolique et religieuse. Les épithètes *pieux* et *saint*, répandues avec une fréquence significative, étincellent comme des gemmes au fond d'une crypte ou comme des fleurs mystiques sur une fresque de primitif.

Cette ardeur spirituelle, cette mysticité de sentiments, où se manifeste l'adoration hyperdulique de la Femme, n'éteint pas la crudité des couleurs, n'adoucit pas la brutalité des images. Baudelaire saura rendre sans vergogne et sans hypocrisie,

De nos vieilles putains la funèbre gaieté,

à l'instar de Dante qui ne craint pas d'encanailler son verbe surhumain à dire un pécheur

Rotto dal mento insin dove si trulla.

Dans la même strophe et presque d'un vers à l'autre, Baudelaire change de corde et d'une envolée sublime passe à une besogne brutalement satirique. Essentielle différence entre lui et Poë. De ce dernier, toujours les visions sont si pures, l'idéal féminin si élevé, si chaste, presque insexuel. Baudelaire, lui, chante la vie vécue, la chair brûlée de passions, ravagée, exténuée et pourrie de vices. Personne n'a analysé avec plus d'art, ni rendu avec plus de style, les grâces artificielles, les attirances diaboliques de la courtisane :

Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,
Ta tête se pavane avec d'étranges grâces...

Tes yeux illuminés ainsi que des boutiques
Ou des ifs flamboyant dans les fêtes publiques...

Ta bouche où l'amour se pavane...

Il a défini sa raison d'être, son utilité pour ainsi dire ésotérique, son rôle d'incitatrice et sa puissance suggestive. Chez Baudelaire, quels nostalgiques regrets, quelles aspirations d'au-delà n'excite-t-elle pas ? Le parfum de sa chevelure, le balancement de sa démarche, tout chez elle l'entraîne aux rêves, aux envolées vagabondes, aux voyages dans l'infini. Sous ses caresses, on sent la poursuite de l'inaccessible, la sortie violente de lui-même, le véhé-

ment désir d'échapper aux ambiances abêtissantes, aux pesantes réalités. Mais aussi, après ces débauches où l'imagination a plus de part que le cœur, après les crises de sensualité, quelles hantises funèbres ! quelles macabres leçons ! quels glas fréquents ! N'est-il pas frère d'Orcagna ou d'Holbein, l'auteur de la *Charogne*, de la *Danse macabre*, du *Voyage à Cythère ?* Au milieu des pourritures fardées, des sales débauches, des orgies décadentes, Baudelaire a promené, avec une joie et un art médiévistes, des squelettes épeurants, d'une beauté épouvantable, et que Rops retrouvera bientôt au bout de son burin.

Dans ton île, ô Vénus, je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...

Oui, Baudelaire a peint le péché, dans sa terrible et presque irrésistible fascination ; mais il en a chanté les tristes dégoûts, les fatales conséquences. Il a dit les névroses, les maladies, la lésine et la mort qui châtient la chair surmenée, et osé, en plein second Empire, définir le plaisir « l'appareil sanglant de la destruction ». Quelle leçon plus haute et, disons-le, plus catholique ?

*
* *

Dans ce même livre des *Fleurs du Mal*, la partie intitulée *Tableaux parisiens* révèle l'artiste moderniste. Dès le Salon de 1845, à vingt-quatre ans, Baudelaire écrivait déjà : « Au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille, et pourtant l'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse. Nos sentiments vrais nous étouffent assez pour que nous les connaissions. Ce ne sont ni les sujets ni les couleurs qui manquent aux épopées. Celui-là sera le peintre, le vrai peintre qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avénement du neuf ! » Cette thèse, Baudelaire la reprenait et la développait à la fin du Salon de 1846, en trois pages que je voudrais citer. Dans l'*Art romantique*, à côté de ses magnifiques études sur Delacroix, Gautier, Wagner, on trouve un commentaire étonnant sur l'œuvre de Ghuys, le peintre de la vie moderne, des pages nombreuses consacrées à Gavarni, Daumier, Balzac, Flaubert, et qui

dénotent chez Baudelaire, malgré ses prédilections romantiques, une curiosité toujours en éveil, une recherche sincère et subtile d'autres formules d'art, d'autres théories esthétiques, moins artificielles, moins archéologiques et plus vivantes. De cette préoccuppation moderniste sont nés les *Tableaux parisiens* des *Fleurs du Mal* et surtout ces admirables *Poèmes en prose,* où il chercha, comme il le dit dans sa dédicace à Arsène Houssaye, à décrire la vie moderne, « une vie moderne et plus abstraite ».

*
* *

Les pièces réunies dans les *Fleurs du Mal* sous le titre de *Révolte* trahissent l'esprit révolutionnaire et théoriquement satanique de Baudelaire. On sait qu'en 1848 il fut possédé, — lui, le dandy si raffiné ! — d'une ardeur démocatique qui le poussa à faire le coup de feu. Même, le 24 février, on le rencontra qui criait : « Il faut aller fusiller le général Aupick ! » son beau-père. Plus tard, parlant de cette fièvre qui le domina, il s'en expliqua ainsi : « Mon ivresse en 1848. De quelle nature était cette ivresse ? Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition... » et plus loin : « Moi, quand je consens à être républicain, je fais le mal, le sachant. Oui! Vive la Révolution ! toujours ! quand même ! Mais, moi, je ne suis pas dupe. Je dis : Vive la Révolution ! comme je dirais : Vive la Destruction ! Vive l'Expiation ! Vive le Châtiment ! Vive la Mort ! » Combien ce langage explique la nature complexe du poète !

De même, on sait maintenant ce qu'il faut penser de l'étrange désaveu mis en note à la première édition des *Fleurs du Mal,* et par lequel Baudelaire affirmait prudemment n'avoir fait que « pasticher les raisonnements de l'ignorance et de la fureur ». Dans une lettre à M. Ancelle (18 février 1866), il n'use plus de telles précautions : « Faut-il vous dire, à vous qui ne l'avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce j'ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine ? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie, et je mentirai comme un arracheur de dents ».

*
* *

Baudelaire, en réalité, subit tout sa vie la fascination du Mal et du Malin. Il en fut hanté. De là le ton sinistrement angoissé de

son chant. Mais de là aussi les belles envolées mystiques, les chastes ardeurs, les pieuses extases de son âme. Si les *Fleurs du Mal* décèlent la hantise de Satan, on y sent partout aussi l'immanence de Dieu. Comme dans la *Divine Comédie,* au-dessus de son enfer passionnel, s'ouvrent les immenses profondeurs du paradis.

Par ce double aspect, Baudelaire nous apparaît essentiellement chrétien. Il était trop poète, artiste et psychologue pour ne pas aimer le catholicisme. Du catholicisme il aimait tout, les pompes, les monuments, la thérapeutique morale. L'absolutisme de J. de Maistre lui plaisait Saint-Loup l'avait converti au style jésuite, dont il étudia en Belgique les plus beaux spécimens, et qu'il admirait comme une dernière efflorescence du gothique, non plus mystique, mais galant. Certains passages des *Fleurs du Mal* comme des *Poèmes en prose* contiennent des prières, non des phrases rhétoriquement marmottées, mais de vraies prières jaculatoires. Dans *Fusées* nous trouvons ces préceptes : « Connais donc la jouissance d'une vie âpre, et prie, prie sans cesse... La prière est un réservoir de force...: Autel de la volonté... Dynamique morale... La sorcellerie des sacrements... Hygiène de l'âme... » Plus loin : « Il y a dans la prière une opération magique. La prière est une des grandes forces de la dynamique intellectuelle. Le chapelet est un medium, un véhicule : c'est la prière mise à la portée de tous. » Autre part : « Théorie de la vraie civilisation. Elle n'est pas dans le gaz, dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel ». Cependant, malgré ce langage rigoureusement chrétien, il est probable que Baudelaire conserva, au point de vue doctrinal et orthodoxe, des convictions très indépendantes. En réalité, il fut, comme presque tous les penseurs et les artistes idéalistes de ce temps, un mage sans le savoir.

Dans ce même livre des *Œuvres posthumes,* que de passages prouvent en Baudelaire une extrême lucidité qui lui permit de reconnaître les fondements esotériques du catholicisme, c'est-à-dire les principes de cette religion universelle qui a nom Magie. Dans ce sens, voici quelques citations absolument convaincantes. Malgré leur concision et bien qu'elles ne fussent dans la pensée de Baudelaire que des titres, des points de repère ou des notes mnémoniques, elles offrent au critique un intérêt exceptionnel. Dans *Fusées* (page 81), on lit : « De la magie appliquée à l'évocation des

grands morts, au rétablissement et au perfectionnement de la santé. — De la langue et de l'écriture, prises comme opération magique, sorcellerie évocatoire. — Ne pas oublier un grand chapitre sur l'art de la divination par l'eau, les cartes, l'inspection de la main. » Mais, de toutes ces citations qui prouvent en Baudelaire un esprit si curieux et si étrangement précurseur, la plus importante est celle-ci, tirée de l'étrange cahier *Mon cœur mis à nu* (page 109) : « Il n'y a d'intéressant sur la terre que les religions. Il y a une religion universelle, faite pour les alchimistes de la Pensée, une religion qui se dégage de l'homme considéré comme memento divin ». L'homme étudié comme microcosme n'est-il pas toute la base de la magie ?

* * *

Est-il nécessaire de dire l'influence de Baudelaire sur l'art contemporain ? Rops comme Rollinat, Villiers de l'Isle-Adam comme Rodin, peintre ou poète, romancier ou sculpteur, nul artiste, nul créateur ne peut aujourd'hui ne pas tenir compte de ce « frisson nouveau » qui étonna Victor Hugo. Toute la jeunesse contemporaine s'est nourrie de cette langue savoureuse et forte, « musculeuse et charnue, qui, plus que toute autre, possède cette merveilleuse puissance de fixer, avec une étrange santé d'expressions, les états morbides les plus fuyants, les plus tremblés, des esprits épuisés et des âmes tristes [1] ».

Ah ! ces capiteuses *Fleurs du Mal!* qui de nous ne les a longuement et délicieusement respirées ? Ce livre « saturnien, orgiaque et mélancolique », de qui n'a-t-il pas été le livre de chevet ? C'est que Baudelaire fut et restera le confesseur, non des âmes damnées, comme on l'a dit, mais des âmes endolories, des esprits spleenétiques et idéalistes, des êtres mystiques et souffrants.

Ni scandaleuse, ni dépravante, l'œuvre de Baudelaire est humaine, angéliquement et diaboliquement humaine, et, parfait miroir, reflète notre suppliciante dualité. Pauvre et noble chair qui, marquée de l'emprise satanique, du sceau de déchéance et de possible damnation, garde encore les originelles splendeurs de l'Archétype !

[1] Huysmans, *A rebours*.

Mieux que personne, Baudelaire lui-même a défini le sens, affirmé la haute moralité de son livre en disant :

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum,*
C'est pour les cœurs mortels un divin opium....
Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité,
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité !

MAURICE BAZALGETTE.





LE MOIS ARTISTIQUE ET MUSICAL

Une digression : l'art d'un siècle, Jules Dupré et Puvis de Chavannes, Berlioz et Wagner : évolution et synthèse. « Comparer, c'est comprendre ». — Les grands concerts et les maîtres : *Geneviève* de Schumann, aux concerts d'Harcourt ; *Thâmar* de Balakirew, aux concerts Lamoureux, etc. ; une séance historique, au Conservatoire ; la Société Nationale. — A l'Opéra, la 1000e de *Faust* (1859-1894). — *Calendal,* à Rouen ; le vieil opéra-comique français au Petit-Théâtre-Vivienne et nouvelles diverses. — A l'Opéra-Comique, reprise de *Paul et Virginie,* etc. Réflexions.

Mon cher Directeur,



Une digression d'abord, je vous prie. Comparer ne suffit point pour comprendre : il faut aimer. Et, puisque les arts marquent une décadente velléité d'empiéter les uns sur les autres, l'occasion s'offre de parcourir l'évolution, d'analyser la synthèse, en décomposant au prisme versicolore de la critique la blanche lumière de l'Art et de l'Idée. Jules Dupré et Puvis de Chavannes : naguère, un buste consacrait à l'Isle-Adam le souvenir du premier, cependant que plusieurs œuvres nouvelles du second étaient exposées chez Durand-Ruel. Double témoignage éloquent de l'Art d'un siècle en sa diversité saillante.

Compter sur la gloire, en appeler à la postérité, est une ambition généreuse, mais téméraire ! Être désintéressé de tout, sauf du Beau, telle est

encore la moins décevante chimère de l'artiste : car l'avenir n'est pas toujours plus juste que le présent ; il est parfois *autrement* injuste. Mais l'inaccessible Idéal ne réserve à ses élus que des tristesses sereines et des mélancolies délicieuses ; c'est la qualité subtile d'un automne encore vert. Sans une foi, l'artiste n'existe plus. Créer, c'est croire à une perfection intérieure, à un rêve, à une conception de l'art, à un absolu, à un procédé, à une formule. *J'aimais à aimer,* pourrait dire l'artiste, — mélomane, paysagiste ou poète, — à l'égal du passionné saint Augustin : tandis qu'au pied de sa croyance la mode capricieuse fait son œuvre, l'inévitable imitation et la race maudite des imitateurs engendrent un poncif nouveau, les formules vieillissent, le procédé s'use, le métier date, le goût change, tout s'écoule. Le temps noircit les toiles et métamorphose les âmes. « Partout un même amour, un même ciel », disait le pessimisme joyeux de Renan ; mais l'art, qui est un langage, subit irrémédiablement les injures des années :

Que peu de temps suffit pour changer toutes choses !

Or, l'automnale tristesse d'Olympio s'applique aussi bien à l'histoire de l'art qu'aux bouts-de-l'an de l'amour. Les mélodies volent, comme les beaux serments. Même un art d'imitation tel que la peinture, un art volontairement immédiat et sincère tel que le paysage, passe en quelques années par les nuances les plus diverses (les morts vont vite, surtout en notre siècle hâtif). L'idée que chaque génération se refait, non-seulement de la nature mais d'un maître, se modifie elle-même insensiblement avec l'apport nouveau des engouements successifs, avec la chute latente de telles ou telles opinions fugitives comme les feuilles d'automne. C'est un kaléidoscope. Les jeunes de 1894 qui ont lu Baudelaire et découvert Ibsen, qui ont suivi l'évolution de la lumière sur la toile depuis le primesaut courageux de Manet jusqu'aux recherches plus ou moins heureuses des Pissarro et des Carrière, qui ont pour ainsi dire vécu cette aspiration nouvelle vers l'air et la vie, les jeunes wagnériens sévèrement injustes pour Berlioz, les esprits jeunes qui maintenant comprennent et jugent avec une rigueur partiale les lacunes du nerveux impressionnisme français parce que leur amour s'envole du côté des songes suavement britanniques d'un Burne-Jones, héritier charmant de Botticelli, — tous les nouveaux venus ne peuvent se former d'un aïeul pathétique et sombre, d'un Jules Dupré, la même image que ses contemporains de 1830, qui l'ont contesté, discuté, puis exalté. Les jugements d'une époque la dépeignent aussi vivement que ses œuvres. A la critique de portraire la synthèse, d'analyser, d'expliquer les nuances amicales : tout se tient.

Telles sont les réflexions, les impressions plutôt, quelque peu ténébreuses comme certaines « symphonies crépusculaires » du maître, que nous ébauchions naguère devant le riant hémicycle où chante une fontaine sous le buste mâle de l'ancêtre, parmi l'émeraude empourprée d'octobre. Et voilà pourquoi la fin des vieillards de génie, des créateurs, est

parfois si triste : au Salon triennal de 1883, à l'Exposition Universelle de 1889, l'ancien combattant du juvénile romantisme était fort affecté des critiques juvéniles ; et les jeunes gens, — je parle des sincères, les seuls qui comptent, — ne pouvaient loyalement comprendre cet art fébrile et fuligineux, miroir de l'âme lyrique aujourd'hui défunte. Les grands chênes celtiques ne murmuraient plus ; le vieux de la vieille [1] se survivait. Si les lois d'harmonie restent immuables, si l'esthétique est une des applications de ces lois, le langage du Beau varie à l'infini, selon le moment, le milieu, les influences, les affinités, les races. L'époque est la mesure de toutes choses. Après Berlioz, Wagner. Et il nous faut maintenant un effort d'esprit, celui qu'a fait si généreusement M. Roujon dans son éloge, pour restaurer les ruines d'un lointain passé d'hier, pour reconstituer un temps et une âme, le vaillant *panthéisme* d'un émancipateur du Paysage qui a fougueusement répandu sa morose ivresse individuelle à travers le nuageux espace au froid azur échancré par la cime des chênes. Un artiste convaincu ne connaît guère ni les résignations, ni les compromis. Et c'est le philosophe calme qui peut conclure : « Les révolutionnaires s'étonnent seuls qu'on fasse des révolutions après eux [2] ».

Chez Durand-Ruel, précisément, où des groupements harmonieux d'œuvres très diverses autorisent ces comparaisons qui nous sont chères, — une tumultueuse *Marine* d'opale aux nuées mélodramatiques de Jules Dupré fait mieux comprendre la sérénité plus récente d'une autre œuvre magistrale.

Dans une petite salle intime et lumineuse, sept pages de Puvis de Chavannes racontent non-seulement l'histoire d'une belle vie (ainsi que le veut notre confrère Haraucourt [3]) mais encore un fragment capital de l'histoire de l'art. Rien de plus éloquent que le mutisme des peintures suggestives. C'est une mélodieuse musique pour les yeux : elle nous apprend non-seulement « à vivre », comme dit le poète, mais à penser, ce qui est non moins pratique. L'*Étude* datée de 1852, une pauvresse italienne qui porte son enfant endormi, se rapproche de l'entourage de Dupré, de Decamps, des romantiques de la palette, par son azur solide et ses roux opaques. Mais le songeur lyonnais se débarrasse peu à peu du bitume, il s'affranchit, il regarde Manet et le devance peut-être, il côtoie l'impressionnisme sans renoncer au style : d'âme aussi française, aussi gallo-romaine que les rêves d'anthologie de Clair Tisseur [4], le peintre voyage, il observe les primitifs, il compare : et, de là, cet art nouveau, sommaire, suave, diaphane, amati, la caresse pacifique des songes décoratifs : aujourd'hui, les *Femmes à la fontaine* (avec des tons nouveaux faisons des idylles antiques), un clair souvenir que la métempsycose seule

[1] Forte expression de Charles Baudelaire sur Paul Huet *(Salon de 1859)*.

[2] Anatole France, à propos de *Jean Moréas* et de l'*Enquête sur l'Évolution littéraire* par Jules Huret (1890-91).

[3] Cf. la *Cocarde* du 20 octobre 1894.

[4] Le poète lyonnais de *Pauca paucis* (1889-1894).



LA CHARITÉ

expliquerait ; puis, une *Étude* de femme, à la chair savoureuse, au dessin trop hâtif, deux *Esquisses* rapides et si personnelles, deux projets, le *Cidre* et la *Rivière*, automne et printemps, où le décorateur moderne se souvient toujours des pâles fresques florentines en même temps qu'il évoque les familières nymphées de Corot ; deux *pastels*, d'un sentiment très intense,

Dans les frissons nacrés d'un ciel ardent et triste [1],

la *Charité*, la *Pitié :* l'ami des Muses n'est pas un impassible ; son harmonieuse allégorie se nuance de sereine tendresse : en regard de la *Pitié*, — qui relève tristement une blonde jeune femme en deuil, pâlie par l'amertume des clartés lunaires, — elle vient, la pieuse *Charité :* l'hiver est glacial et le ciel clair, de vieilles roches ont la dureté des mauvais cœurs ; mais une main loyale se tend vers l'infortune : et la mère qui grelottait en étreignant les petits, semble sourire au bon fantôme dans la neige du soir. Plus loin, des études encore, des croquis, un modèle gracieux dans la vérité de l'atelier, pastel, puis un fusain, deux grandes Muses, riantes épaves d'Herculanum, etc. Les *paysages* de Jules Dupré, la douce France rurale *vue* par les yeux ardents de 1830, ont pour origine le Nord élégiaque : romantique et rembranesque, vibrant et sombre, franc et fier, « vous êtes le Beethoven du paysage », lui disait son vieil ami Corot, qui en était « le divin Mozart [2] » ; les *visions antiques* de Puvis de Chavannes, synthèse ennoblie du réel, s'inspirent des limpidités du Midi grec. Et, parmi nos maîtres aimés, auprès d'Henner, de Rodin, de Gustave Moreau, de Pointelin, de Fantin-Latour, d'Henri Cros, en face de Sir Edward Burne-Jones, le dernier préraphaélite d'outre-Manche [3], ce maître si longtemps contesté a conquis de haute lutte une place à part. L'avenir, comme le passé, peut avoir ses heures d'injustice : « On n'est jamais bon quand on aime », dit le moraliste suave du spirituel et poignant *Lys Rouge*, miroir orné de la vie. Et, dans l'art comme dans la vie, en esthétique comme en amour, à Bayreuth comme à Florence, nos admirations actuelles ne vont jamais sans quelque sévérité pour les précurseurs de l'Évolution logique et fatale. L'obscure clarté du romantisme a fait place aux pâleurs pensives de la fresque. *Parsifal* triomphe. Et, de même, on critiquera encore Puvis de Chavannes comme on s'est attaqué à Jules Dupré novateur ou vieillissant : mais la sincérité savante a la durée devant elle. La beauté demeure. Ce sont les œuvres maquillées qui ont le sort factice des illusions, pareilles à la fuite mélancolique des joyeux histrions en voyage, évoqués par le Poète. Mais, les luttes calmées, j'espère que l'on remettra Jules Dupré, Hector Berlioz à leur rang de précurseurs, tandis que, Wagner paisible et muet, Puvis de Chavannes s'est enfin gagné, par sa complexe et douce franchise, l'estime des deux camps

[1] Vers de Jean Lorrain qui, précisément, admire ces deux *pastels* symboliques.
[2] Cf. J. Claretie *(Jules Dupré)* et Jules Breton sur Corot (la *Vie d'un Artiste*, fin).
[3] Cf. notre SALON de 1894 (*L'Artiste*, numéro de juin 1894).

hostiles qui se partagent notre art crépusculaire : modernistes ou mystiques, partisans de Manet ou de Burne-Jones, Geffroy ou Péladan : l'auteur du *Bois sacré* (1884) a réconcilié les âmes en sauvegardant l'eurythmie [1]. C'est le signe non pas d'un éclectisme banal, mais d'une originalité compréhensive.

Aujourd'hui, les pourpres et l'or vert d'automne sont devenus des souvenirs : et, au retour des tièdes clartés du concert entre les squelettes plaintifs des vieux arbres, comme à l'époque ensoleillée des deux Salons, le même esprit souffle : injustice pour le passé, confuse aspiration du présent. Au Châtelet, les jeunes wagnériens s'accordent avec le classique Antoine Rubinstein pour trouver « intéressant, mais si peu musical » (*sic*) le sombre paroxysme enfiévré d'Hector Berlioz : la grâce douloureuse de *Roméo et Juliette,* le colossal fracas du *Requiem,* l'archaïque morbidesse de l'*Enfance du Christ* ne déridemt plus les intransigeants : mais, devenu populaire, le CYCLE-BERLIOZ a gagné les bravos de la foule. Ces déplacements de succès et d'appréciations sont toujours curieux dans leur mélancolie fugitive. Symboliste et réaliste, l'heure troublée que nous vivons, retrouve un semblant d'intellectuelle unité dans son culte pour le paroxysme harmonieux de Richard Wagner. Pétrie de contradictions, d'antithèses et d'antinomies, nerveuse et blasée, l'âme moderne, comme l'art actuel, réconcilie esthétiquement la science et la foi en s'acheminant vers la colline sainte de Bayreuth. *Tristan* l'exalte; *Parsifal* la rassérène. Pour la seconde fois, les blonds Germains ont conquis la Gaule. Mais la passion toute latine de l'action, de l'apparence, de la vie, la « furia francese » défiante des profonds symboles, sommeille seulement. *Cavalleria rusticana,* vilipendée par la jeune critique septentrionale, a fait des prosélytes. *Wagnérisme* et *mascagnisme* seront aux prises bientôt : bataille pour l'avenir de la musique.

En attendant, au Cirque d'Été, à côté du dieu Beethoven, dont la grande âme universelle transfigure la *Symphonie pastorale,* proche parente du beau *Concerto en mi bémol* [2] puissant et tendre, — le héros de Bayreuth fanatise les oreilles et les mains : après la Materna si vibrante, une cantatrice hongroise, la consciencieuse Mme Klafsky vient déclamer l'imposante *scène finale* du *Crépuscule des Dieux,* palette sonore où tous les thèmes générateurs de la *Tétralogie* monumentale se mêlent, se heurtent, se confondent. L'entrée de Brünnhild impassible est saisissante, avec son rhythme martelé, tragique et sourd, son rappel fugace de la « mélodie primitive » : et, après que le torrent mélodieux d'onde et de flamme s'est abîmé dans la ruine inéluctable du Walhalla farouche, c'est encore l'*Urmelodie* qui domine le diluvien frisson du quatuor; c'est le délicieux babil de Wöglinde, pareil au chant de l'Oiseau de la forêt glauque, qui sourit

[1] Bientôt, le 16 janvier 1895, un banquet en l'honneur de Puvis de Chavannes exprimera plastiquement cette vérité.

[2] Bien dit par le jeune pianiste portugais Vianna da Motta, le 23 décembre.

sur le déclin des dieux pervers : la cantilène charmante enveloppe de ses flots le roc puissant de la synthèse, comme une arabesque fluide, murmurante, indéfinie.... Et les Ondines blondes enchantent le drame ensanglanté de leur beau rire. Devant le thème impérieux de Siegfried, tout s'effondre : mais, dans un lumineux silence, la douce *Liebeserlösung* plane et monte, acclamant l'humanité aimante et souffrante

Et, depuis le chaos, les amours immortelles....

Ce finale est bien la plus prodigieuse leçon de mélodie que le révolutionnaire ait donné à nos petites cavatines mondaines ou demi-mondaines! Quel qu'il soit, le génie toujours vibre et chante. L'inspiration est une. Quand tonne le dernier accord grandiose de *ré bémol,* Bayreuth renaît, comme le Walhalla de *Rheingold* irisé sous l'arc-en-ciel, Wagner-Wotan n'est plus le voyageur coupable en exil à Triebschen, violent et bizarre, et l'enthousiasme accorde les circonstances atténuantes au fanatisme intransigeant des wagnériens.

L'amour n'est qu'un oubli divin : mais le sens de l'équitable histoire survit aux belles heures sereines et fiévreuses. Remercions donc tout particulièrement l'énergie précise de Charles Lamoureux de nous avoir deux fois magnifié le long *Poème symphonique* du Slave Balakirew, d'après Lermontoff, *Thâmar*[1] : c'est un beau poème de dépravation somptueuse et triste, une orgie orientale et romanesque, rhythmes et timbres, un soleil de fête entre deux brumes, un blasphème puissant entre deux sanglots, un conte hypersonore, *musical* lui-même avant tout, qui a pour décor évoqué la tour du Dârial au pied de laquelle mugit le noir Térek dans les brouillards; ou plutôt, la tour de Nesloff, « en un site tout hérissé de tubas et de trombones », crayonnait la blague française de l'Ouvreuse..... Les accords profonds du début magique servent de conclusion plaintive et vague; et, bientôt, sur les tremolos et les arpèges de crépuscule s'esquisse une voluptueuse blancheur : le torrent gronde, la fée attire; les sonorités parlent. L'auteur a surmonté incidemment le péril séduisant de la musique à programme. Demi-sonorités caverneuses, serpentines ondulations du quatuor, plaintes sensuelles des bois, fauves rugissements des cuivres, percussion fantasque et libre, tourbillon féerique qui rappelle la *Valse de Méphisto* d'après Lenau du précurseur Liszt[2], cris de volupté et de meurtre, fête qui se meurt à l'aube amère comme le réel : tel est le charme de cette petite reine *Thâmar,*

Cruelle, astucieuse et divine à la fois,

et que nous aimons, car elle ressemble à notre âme pleurant à l'aurore sur le froid cadavre déjà lointain de l'un de ses rêves.... La fée attire, le

[1] Concerts des 16 et 23 décembre; splendide exécution.

[2] A qui ce *poème* est dédié ; on y retrouve un thème slave ou hongrois qui est le motif initial de la *Valse de Méphisto.*

torrent gronde. Silence ironique et glacial. — Musicalement, *Thâmar* semble très supérieure à la schumannesque *Ouverture de Sapho* de Goldmark et au joli *Prélude* puéril de Humperdinck : de plus, elle n'a nullement le ton wagnérien, notable originalité ! C'est une œuvre d'art, excessive, mais haute.

Puissant contraste : après Balakirew, Schumann ! Je quitte *Rolla* pour *Jocelyn*. Du romantisme toujours : c'est le cachet du siècle. Et qui donc a soutenu [1] que le Henri Heine musical des *Kreisleriana* et des *Lieder* était inapte aux grandes œuvres orchestrales ? Le Lamartine de Zwickau est encore un méconnu. Et le Schumann des quatre *Symphonies*, du *Concerto en la mineur*, du *Paradis et la Péri*, du *Requiem*, de *Manfred*, du *Chant de l'Avent*, de *Faust* et de *Geneviève* répond lui-même le contraire. Dès la *Symphonie du Printemps*, la première, *en si bémol*, il exhale sa fougue discrète et sa grâce. Auprès des Rubens de l'orchestre, ses contemporains, il est élégant comme Van Dyck. Il se souvient de Bach et de Mozart sans abdiquer son âme : le divin *larghetto* m'évoque toujours le jeune couple en deuil, cher à Viviane, et qui a le sourire en pleurs : mélancolie d'avril [2]; et, me chuchotait un voisin mélomane, le *finale* (allegro animato e grazioso) est un caquet féerique de petites vieilles : de la poésie du Nord, rieuse sous des voiles. D'accent tout autre apparaît la dernière *Symphonie, en ré mineur*, à la superbe introduction tourmentée comme le début des *Ouvertures* de *Manfred* et de *Faust*, ces frères douloureux : le *langsam* mystérieux, cors et trombones, qui relie le *scherzo* au *finale* est une trouvaille ! Entre les deux symphonies, non loin de *Manfred* et de *Faust*, son double chef-d'œuvre, se place la composition de l'*opéra* en quatre actes, *Geneviève*. Même qualité d'exaltation intime, secrète, enveloppante. Un mauvais sort, celui jeté par Margared, semble peser sur cet ouvrage ; il serait grand temps de l'apprécier. Toutefois, la discrétion de Schumann, sa grâce austère est très scénique, mais fort peu *théâtrale* (au sens cabotin du mot) : et voilà pourquoi la critique parisienne-mondaine, *very select*, reste unanime à condamner la monochromie nébuleuse et grise des scènes ; ce sont les termes qui reviennent le plus souvent sur les lèvres ou dans les chroniques : « Schumann est *gris* », gris comme M. Ingres, mais autrement : n'est-ce pas un jugement définitif ?.... Et puis, l'amour conjugal est un sujet bien paterne : « Vous avez donné une sœur à *Fidelio* », écrivait délicatement le brave Liszt au bon Schumann, l'abbé sentimental et coloriste à l'Allemand « chaste et pur » raillé par l'ardent Wagner. Deux cœurs simples ! Parlez-nous donc de l'adultère angoisse du chef-d'œuvre *Tristan et Isolde :* à la bonne heure ! Musicalement, cela en vaut la peine; et le roi Marke à la fin pardonne, ce qui est tout bénéfice. Les petites mains qui, selon Banville, gantent six et quart,

[1] Entre autres, MM. Saint-Saëns et Arthur Pougin, qui font deux parts dans le génie de Schumann.

[2] Cf. l'*Artiste* d'avril 1893 (le *Mois musical*).

applaudissent. Mais *Geneviève de Brabant !....* Toujours est-il, mes très chers baudelairiens du paroxysme, que l'*Ouverture* célèbre est une page robuste de musique absolue (aucun thème ne revient par la suite) ; que le *Choral* du début, ample et grave, rappelle les grandes ondes religieuses du *maestoso* solennel de la *Symphonie rhénane ;* que le chœur descriptif à la Jannequin de *Karl Martell,* scandé sur ce nom pesant, — or et fer, — contraste énergiquement avec les subtiles tendresses de crépuscule des premières *scènes* chevaleresques ; l'éloge des lèvres est exquis ; et, sur la trame symphonique du quatuor, les bois rhythment ou soupirent d'exquis poèmes fugitifs : *Geneviève au rouet* égale la caresse mineure et blonde des plus beaux *lieder* [1] ; le *Meurtre de Drago* a le nerf dramatique de l'art ferme et sobre, l'*Air de Siegfried* joyeux du retour est d'une rondeur héroïque, la grande *Scène du Miroir* est un pur chef-d'œuvre de coloris féerique, lueurs et ombres (en garde, Mendelssohn !) ; la *Vision* de Geneviève captive au pied de la croix va au cœur ; et le grand *Choral* sonne encore au triomphe définitif de la vertu dans la grâce. Librettiste et compositeur, Schumann ici devance *Lohengrin* et continue *Euryanthe* par la liberté de la déclamation mélodique, à l'expression toujours nuancée, profonde et juste, commentée par les méandres un peu voilés d'un orchestre frêle, parfois lourd. Rien d'italien. Aimer Schumann le poète, c'est faire un progrès dans l'amour : le Prudhon de la mélodie allemande est le magicien délicat du « coin calme » où les soirées d'art s'enfièvrent sous le silence ému des lampes baissées.... *Geneviève,* après *Faust* [2] : ce cycle-Schumann est le meilleur éloge de l'initiative d'Eugène d'Harcourt qui mérite un chaleureux encouragement. Orchestre et chœurs, l'ensemble s'améliore. Et la voix généreuse d'Éléonore Blanc, une artiste, incarne *Geneviève* comme *Fidelio.* A quand la *Péri ?....*

Berlioz et Wagner, Beethoven et Schumann, la voix des maîtres orne la tristesse muette de nos premiers dimanches d'hiver. A la salle d'Harcourt, la Société Nationale oppose aux productions un peu cherchées des jeunes l'ardente *Rédemption* de César Franck, leur maître. Au Conservatoire, la Société des Concerts (68e année) débute classiquement. Et le samedi 22 décembre, sous la présidence de M. Leygues, un ministre des Beaux-Arts poète et qui aime la musique, la classe d'ensemble vocal de Georges Marty synthétisait dans un beau programme l'évolution d'un art : *Rex virtutis,* de Palestrina ; *Crucifixus* et *Sanctus,* de Lotti ; fragments de *Sainte Cécile,* de Haendel ; *Ave verum,* de Mozart ; les *Bohémiens,* de Schumann ; le chœur des Pèlerins de *Tannhäuser,* de Wagner ; l'*Ode à la Musique,* chœur de femmes avec soprano solo, de Chabrier : une brillante exposition rétrospective pour les oreilles savantes. Le rétrospectif a

[1] Cf. *Frauenliebe, Dichterliebe, Myrthen, Der Rose Pilgerfahrt,* etc., etc.

[2] Dimanche 16 décembre 1894 : 1re audition en France de *Geneviève,* paroles et musique de Robert Schumann, d'après L. Tieck et F. Hebbel ; traduction inédite en prose rhythmée de MM. E. d'Harcourt et Ch. Grandmougin.

conquis la vogue : le troisième centenaire funèbre de l'Italien Palestrina (1529-1594) s'annonce comme une apothéose. Au Petit-Théâtre-Vivienne, les ancêtres plus rapprochés, mais plus vieux peut-être, les petits maîtres du vieil opéra-comique français ressuscitent : Grétry, Nicolo, Boïeldieu, Hérold. C'est en province, à Rouen, que les nouveautés se font jour; la décentralisation s'affirme avec le franc succès de *Calendal* [1], que la critique appelle une œuvre sincère et bien française par la forme. Rouen et Monte-Carlo sont les deux théâtres lyriques de la métropole, un peu éloignés sans doute. Paris, qui, selon le vieux cliché, consacre les gloires, semble satisfait de faire attendre les vivants afin d'honorer les morts : l'événement le plus parisien du mois, c'est la 1000e de *Faust;* elle a eu lieu le vendredi 14 décembre, et la merveilleuse poésie de Rose Caron personnifiait Marguerite [2]. La 500e remonte au vendredi 4 décembre 1887 seulement; et les lecteurs de l'*Artiste* se rappellent le sonnet dithyrambique de Saint-Saëns en l'honneur de son aîné. Le samedi 19 mars 1859, à la « première » morose du futur chef-d'œuvre (le temps déplace les jugements), qui pouvait prévoir cet avenir? L'auteur lui-même ne soupçonnait pas avoir si bellement réussi ! L'acte du jardin, un acte d'une grande heure, qui se passe tout en amour, au clair de lune, semblait soporifique aux friands de la tumultueuse et frivole musique italienne. Œuvre de transition, le *Faust* parisien avançait alors comme il retarde aujourd'hui ; sans viser à l'innovation radicale, il étonnait par sa couleur intime, plutôt germanique, d'opéra dialogué, par la forme plus libre de ses mélodies vocales, par l'allure plus expressive de son orchestre, par ses rappels suggestifs de thèmes : il venait à son heure pourtant, à égale distance de Meyerbeer et de Richard Wagner, pastel doucereux entre deux palettes somptueuses. Le vrai titre de l'ouvrage féminin serait *Marguerite.* Et le talent de Gounod, accru par un indispensable auxiliaire, le bonheur, est un exemple : il peut apprendre aux jeunes à ne pas se décourager, car une œuvre aimable a donné l'illusion du génie, malgré les longues difficultés qui entourèrent sa gestation, malgré la froideur qui accueillit sa naissance. Les jugements de 1859 sont typiques : tous, Hector Berlioz dans les *Débats,* Léon Durocher dans la *Gazette musicale,* B. Jouvin dans le *Figaro,* Fiorentino dans le *Constitutionnel,* Scudo enfin dans la grave *Revue des Deux-Mondes,* sont poliment favorables, avec des réserves, sans délire. La plupart exaltent la scène de l'église, mais omettent le trio final; Berlioz remarque « la charmante demi-teinte, le clair de lune musical » du IIIe acte; mais, dans ses *Lettres intimes,* il souligne les parties « médiocres », qui se ressentent du milieu « parisien ». Le mot « monotonie » revient sous plusieurs plumes. Venu après Spohr, après

[1] Opéra inédit en 3 actes et 5 tableaux, d'après Mistral, de MM. Paul Ferrier et Henri Maréchal (Théâtre des Arts de Rouen, direction D'Albert, le vendredi 21 décembre 1894).

[2] Distribution de la 1000e : Mmes Rose Caron, Deschamps-Jehin, Agussol; MM. Alvarez, Delmas et Renaud. — Représentation suivie d'un hymne de MM. Jules Barbier et Ambroise Thomas.

Berlioz, après Schumann, le plus populaire des *Faust* commença tristement, malgré l'art virginal de Mme Carvalho. En trente-cinq années, la rapide évolution musicale n'a pas altéré son brusque renom. L'avenir n'est à personne.

C'est de même par la reprise d'un succès parisien que l'Opéra-Comique se réveille à demi de sa longue torpeur : opéra en trois actes, dédié « *A mon ami Capoul* », *Paul et Virginie* de Victor Massé ne remonte qu'au 15 novembre 1876; mais dix-huit ans ont suffi pour creuser les rides d'un ouvrage alors audacieux. Il ne manque pas de chaleur, mais sa chaleur a reparu plutôt factice, plus superficiellement théâtrale que profondément humaine ; elle sent les feux de la rampe. Quelques idées, plus passionnées que naïves : ô Bernardin de Saint-Pierre ! Le souffle tropical de la grande nature lumineuse ne passe guère sur ces petites romances, sur ces petits duos, sur ces petits orages, âme et paysage. Les *Saisons* du même auteur seraient d'une résurrection plus piquante. L'afféterie n'est point la grâce. Mais le succès d'estime et d'argent se manifeste incontestable; et les anecdotes, filles mutines des vieux souvenirs, abondent. Elles se résument dans l'amusante *Lettre* que notre confrère du *Temps* reçoit et publie :

Paris, 13 décembre.

Mon cher Aderer,

Paul et Virginie fut non-seulement le soutien du Lyrique, de mon Lyrique (où en seize mois d'existence je montai onze opéras nouveaux et dix reprises, soit cinquante-cinq actes), mais encore il en fut la cause.

Je dirigeais la Gaîté, et le *Voyage dans la lune* était en plein succès, quand, à un dîner d'artistes où se trouvaient Blavet, Salvayre, Gailhard, Capoul et Marie Heilbronn, ces deux derniers chantèrent les principaux morceaux de la partition de Massé qui, depuis un an au moins, attendait dans les cartons de l'Opéra-Comique qu'on voulût bien l'entendre. Et les deux chanteurs, qui adoraient leurs rôles écrits pour eux, se lamentaient sur l'indécision de Du Locle et sur sa lenteur à leur ouvrir les portes de la salle Favart.

J'étais à cet âge heureux où l'on ne connaît ni obstacles ni hésitations, et le lendemain, oui, le lendemain à midi, j'avais signé un triple traité qui m'assurait *Paul et Virginie*, Capoul et Heilbronn pour le mois de novembre suivant.

J'avais pu enlever le consentement de Victor Massé en stipulant qu'il choisirait dans Paris les autres artistes à sa convenance et que les chœurs et l'orchestre devraient le satisfaire pleinement. Le maître avait ajouté de sa main que je conduirais les études et l'orchestre. (Il va sans dire que cette condition si flatteuse pour moi fut scrupuleusement remplie. Jusqu'à la 50e représentation de ce succès triomphal, je fus mon propre chef d'orchestre ; puis je passai la baguette successivement à mes amis Maton et Danbé, si experts en la matière.)

Le bruit de mon projet musical se répandit vite. Tous les intéressés à l'existence d'un théâtre lyrique me firent un siège en règle. Dame ! cette idée répondait à mon éducation spéciale, à mes aspirations. Mais j'avais sur le dos toute une troupe de drame et d'opérette, puis bien des charges. Enfin, M. de Saint-Georges (l'auteur) et Victorin Joncières furent si éloquents que je me laissai convaincre. Ils m'obtinrent le privilège, la subvention, et... vous savez le reste.

Mais vous voyez que *Paul et Virginie* fut la cause de la création de ce théâtre où il ne manqua qu'un Mécène pour lutter contre les charges primitives, les frais d'installation et

l'obligation où je me trouvai d'ouvrir en plein printemps pour sauvegarder le principe de la subvention. (Une lourde faute qui se chiffra haut.)

Le curieux de l'histoire, c'est que je faillis ne pas jouer *Paul et Virginie!* Oui, malgré Capoul, Bouhy, Melchissédec, Engally, et ces deux mères si parfaites : Mmes Teoni et Sallard. Figurez-vous ! Plus de *Virginie !!* Heilbronn paya son dédit pour rester en Russie. On s'adressa à la Patti, à l'Alboni, que sais-je ! Rien ! Quand Albert Wolff me signala une Virginie ignorée ayant la poésie du rôle, un talent en fleur, une artiste virginale, la charmante Cécile Ritter, sœur de Théodore qui fut, vous vous en souvenez, l'un des plus grands pianistes du siècle. Je trouvai Théodore à Étretat, en train de prendre un bain de mer, et ce fut en nageant côte à côte que je lui parlai du but de mon voyage. Nous rhabiller, nous précipiter à l'hôtel et nous mettre à lire la partition que j'avais apportée fut plus vite fait que vous ne pouvez vous l'imaginer. Je repris le train du soir, sûr d'avoir ma Virginie, digne de son Paul, — c'est tout dire, car cette création de Paul par Capoul fut tout simplement une merveille d'art. Nos répétitions allèrent toutes seules. On avait la foi et la jeunesse. Victor Massé nous enchantait... et nous le chantions. Pas d'incidents pendant nos répétitions, si ce n'est Bouhy que nous crûmes tué, certain jour où le cheval de sa voiture l'entraîna de force dans la boutique d'un marchand de fromages. Notre cher Domingue en fut quitte pour la peur, pour deux heures de retard et pour une note formidable où le brie en détresse se mêlait aux ruines des gruyères et autres victimes d'une catastrophe peu odoriférante. Cela ne l'empêcha pas de chanter en maître... J'allais oublier certaine révolte des chœurs devant la nécessité de se noircir la face. Nous en vînmes à bout, par l'exemple. Un soir de répétition, directeurs, régisseurs et chefs de service, tout le monde se barbouilla en conscience pour prouver « que ça ne tenait pas à la peau ». Il n'y eut que moi qui fis piteuse mine, car, m'étant trompé de mélange, je restai deux jours avec une joue chocolat.

Que vous dirai-je encore ? Chéret m'avait peint un naufrage si remarquable, qu'il fallut interrompre l'orchestre pour laisser le public applaudir à l'aise. Enfin Grévin, qui avait créé tout un monde d'adorables négrillons, poussa la conscience jusqu'à tresser de ses mains la lanière du fouet que Melchissédec faisait claquer avec la même ardeur que celle qu'il apportait à son chant expressif. Oh ! ce Grévin. Il me fit courir dans tout Paris pour trouver ou plutôt pour ne pas trouver le pagne du costume que mettait la superbe Méala, cette Engally si originale, si douée ! A la dernière heure, « voilà l'affaire », me dit Grévin, m'apportant un lambeau d'étoffe qui rappelait les pampas et les cannes à sucre. C'était depuis dix ans le vieux rideau d'une mansarde de sa maisonnette à Saint-Mandé. Hé ! hé ! le costume fut fort remarqué. C'est beau, l'exactitude au théâtre.

Voilà mes souvenirs anecdotiques, cher ami. Il ne m'appartient pas de rappeler le succès obtenu.

Dès la seconde représentation, il fallut très sérieusement ouvrir trois bureaux de location. Ces choses-là sont si rares dans la vie, qu'on peut les citer à titre d'exception.

Là-dessus, je vous serre amicalement les deux mains.

Bien vôtre,

A. VIZENTINI.

Musicalement peu urgente, même pour la gloire posthume de l'auteur, la reprise du mardi 18 décembre 1894 fut une belle occasion d'exalter la fantaisie sauvage et le tempérament admirable de Marie Delna (la négresse *Méala*), de réapplaudir le bon style vocal, je veux dire L. Fugère et Clément, Mlles Wyns et Buhl (cette dernière réduite au travesti noir du *Négrillon*, après avoir été à Royan, pendant l'été de 1893, une blonde *Virginie* joyeusement virginale et tendre !) Mais à quoi bon l'art et la diction, chez les barbares ? *Barbarus hic ego sum.* Toutefois les dilettantes

de la presse lui ont rendu justice et un « Monsieur de l'orchestre », qui connut de près la genèse de l'œuvre, rehausse de ce souvenir l'abnégation d'une interprète [1]. L'exemple de la gracieuse musicienne, la meilleure disciple indépendante de Mme Carvalho dont elle évoque le charme, accuse la redoutable imprévoyance de la direction actuelle : était-ce bien la peine de triompher au Conservatoire et de briller à la scène, d'avoir été une exquise *Baucis* ou la plus délicate *Mireille*, l'espiègle et affectueuse « chato » de Mistral, détaillant avec un malicieux naturel la phrase : *« Oh ! ce Vincent, comme il dit gentiment les choses ! »* pour aboutir à cet exil honorable ? Je sais bien qu'une « panne » de cinquante lignes décèle une artiste : la créatrice de *Lampito* l'a prouvé [2]. — Mais, d'abord, que veut dire cette lanterne magique féminine, ce kaléidoscope d'engagements où rien ne manque que les étoiles ? Les applaudies, Mlles Sanderson et Simonnet, on n'a pas su les retenir ; Emma Calvé est intermittente ; malgré un bon début tardif, que devient Mme Pauline Smith, dont la prestance, la voix chaude et pure conviendraient mieux, du reste, au grand Opéra ? La toute charmante Mlle Laisné reste trop longtemps confinée dans les doublures. Parmi les nouvelles venues, Mlles Nina Pack, Typhaine et Parentani rendent des services : mais à quoi bon, chaque année, cette fourmilière de noms nouveaux qui débutent tard ou jamais ? Les utilités regorgent et les vocations languissent. Même singularité parmi les engagements masculins : plusieurs titulaires désœuvrés pour un même rôle. Et le découragement, qui gagne les interprètes, n'épargne pas le public : le tableau de la saison 1894-95 comporte, après la reprise de *Paul et Virginie, Haydée* (reprise), *Pris au piège, Ninon de Lenclos, la Vivandière, Guernica, Xavière, la Femme de Claude,* peut-être *Hérodiade* pour le retour vernal d'Emma Calvé voyageuse. Qui vivra entendra... *Orphée* aussi était au nombre des promesses ; à l'école du vieux Gluck, les vingt ans de l'inspirée Delna auraient définitivement conquis le style que la modernité compromettra. Mais prêcher dans le désert est un luxe d'ascète. Et, malgré le génie vocal de *Didon,* plût aux dieux que les infortunés *Troyens à Carthage* de 1892 [3] attendissent encore leur tour de faveur !

RAYMOND BOUYER.

[1] Cf. le *Figaro* du mercredi 19 décembre 1894 *(La Soirée parisienne).*

[2] Cf. l'*Artiste* de juin 1893 (*le Mois musical :* les TROYENS et PHRYNÉ).

[3] *Ibid.*





LE MOIS DRAMATIQUE



NTERROMPANT pour un jour le cours de l'interminable succès de *Madame Sans-Gêne,* le Vaudeville donne à ses abonnés une comédie en trois actes, de M. Alfred Capus, *Brignol et sa fille.* De pièce il n'y en a guère ; M. Capus est un homme d'esprit qui ne connaît pas encore son métier d'auteur dramatique ; son œuvre est simplement une comédie d'observation, destinée à nous présenter quelques variétés d'hommes d'affaires. Brignol est un des types les mieux observés. Point canaille au fond, mais comptant sur le hasard pour faire entrer dans sa caisse les millions qui hantent son cerveau. Sa fille le seconde adroitement, quand il s'agit d'éconduire des créanciers et elle rit ensuite des bons tours qu'elle a joués. Le personnage a été admirablement représenté par Mlle Lecomte. Il y a d'autres types : celui du commandant joueur, de l'homme d'affaires amateur du beau sexe, qui sont amusants. Mlle Brignol finit par épouser un jeune homme riche, qui ramène la fortune à la maison. C'est la meilleure affaire de Brignol et de sa fille. Lerand a très bien composé le personnage de Brignol auquel il a donné beaucoup de relief. Signalons aussi Dieudonné dans le rôle du joueur Lagrange, Mme Samary, etc., etc.

Le Palais-Royal a représenté les *Ricochets de l'amour,* comédie vaudeville de MM. Albin Valabrègue et Maurice Hennequin. La pièce est construite selon la formule de ces messieurs : placer les personnages dans les situations les plus complexes, les plus bizarres, puis les réunir dans un même endroit, les agiter pendant quelques scènes et terminer par un dénoue-

ment heureux. Henri de Précorbin est très jaloux de sa femme et pour éprouver sa vertu, il lui écrit par l'intermédiaire d'un ami, Jacques d'Églantiers, des missives enflammées lui demandant un rendez-vous dans une garçonnière louée à cet effet. Jacques trouve les lettres écrites en si bon style qu'il en envoie le double à une dame Biscarel. Mme de Précorbin qui est une amie de Mme d'Églantiers lui montre les lettres. Mme d'Églantiers reconnaît l'écriture de son mari. Elles se rendent toutes les deux à la garçonnière. Ce qui se passe là est inénarrable et je n'essaierai pas de vous le raconter. Il y a des quiproquos divins et des scènes folles, après lesquelles tout s'explique. Personne n'est trompé. Les maris sont de petits saints et les femmes des anges. Milher est désopilant dans un rôle de célibataire ruiné par les femmes. Signalons Calvin, Dubosc, Hittemans qui débutait et qui a paru un peu froid, Mmes Magnier et Depoix.

L'Hôtel du Libre-Échange, vaudeville en trois actes de MM. Georges Feydeau et Maurice Desvallières, joué aux Nouveautés, procède du même genre, mais avec moins de finesse et d'esprit. Ce ne sont que rencontres imprévues, quiproquos, déguisements, fuites. C'est du théâtre purement charentonesque, qui amuse et fait rire notre bon maître Sarcey, mais qui m'attriste. Il n'y a dans la pièce ni esprit d'observation, ni caractères, ni invention. Les auteurs se laissent aller à un mouvement, à une agitation qui finissent par fatiguer à la longue. Pinglet enlevant la femme de son ami Paillardin pour la conduire à l'hôtel du Libre-Échange où se trouvent Paillardin, Mathieu et ses quatre filles, me laisse froid. Puis apparaît l'éternel commissaire qui conduit tout le monde au poste. C'est du théâtre usé jusqu'à la corde. Mais plus c'est bête, mieux ça réussit.

Aux Variétés, la *Rieuse*, vaudeville en trois actes de MM. Ernest Blum et Raoul Toché, a obtenu un médiocre succès. La pièce est faite pour Judic. Vous savez de quelle façon l'aimable actrice rit : elle a le rire charmant et provocant. C'est ce rire que les auteurs ont voulu nous montrer dans une scène qui est la meilleure de la pièce. Mme Bougnol est une rieuse et quand elle rit elle est désarmée. Et lorsque le vicomte de la Poulinière la serre de près, elle résiste vigoureusement et le vicomte, obligé à sauter par la fenêtre, fait un large accroc à son pantalon. Mme Bougnol se met à rire, c'est vous dire qu'elle est vaincue. Cette scène a été merveilleusement jouée par Mme Judic. Le reste de la pièce n'est que du remplissage dont il est inutile de parler.

A Déjazet, la comédie de M. Gandillot, *Associés*, est des plus intéressantes : l'auteur excelle à mettre en scène certains détails de la vie moderne, et il le fait parfois avec une ironie cruelle. Bourcelier et Legrain sont deux associés dans le commerce de la confection. Au lever du rideau, nous apprenons que, dans un moment d'entraînement, Mme Bourcelier s'est donnée à Legrain, mais elle déclare à l'associé de son mari qu'elle ne veut pas de

partage ; elle sera toute à son amant ou à son mari. Legrain envoie son associé au Brésil régler certaines affaires importantes et il pousse même la complaisance jusqu'à lui procurer une compagne de voyage, Mlle Stéphanie, le mannequin de la maison. Cinq ou six mois se sont écoulés depuis le départ du mari. Mme Bourcelier et Legrain commencent à trouver long le tête-à-tête ; tous deux regrettent, sans se l'avouer, ce pauvre Bourcelier. L'adultère sans le mari, pour Legrain, est un fruit sans saveur. Aussi quelle joie quand Bourcelier revient ! La femme et l'amant le couvrent de caresses. M. Gandillot a un talent particulier pour mettre en scène de telles situations. Mme Bourcelier apprend que son mari n'a pas fait seul son voyage. Elle veut divorcer pour appartenir sans partage à Legrain, mais celui-ci a d'autres idées sur le mariage ; l'adultère suffit à son bonheur. Il réconcilie les deux époux et prend pour lui Stéphanie avec laquelle le partage est possible. Tout cela n'est pas très moral, mais intéresse et amuse. La pièce est fort bien jouée par Hurteaux qui vient du Palais-Royal, Matrat de l'Odéon, Marie Chassaing des Nouveautés, Mmes Mauryce et Genet.

Le drame fleurit à l'Ambigu, mais il n'y réussit pas. Les *Ruffians de Paris,* drame en cinq actes et neuf tableaux, de M. Maurice Drack, sont d'une rare invraisemblance. Les ruffians forment une association de canailles à laquelle l'auteur a opposé une association d'honnêtes gens, les compagnons de la flemme. La lutte commence au premier acte pour finir à minuit ; il s'agit d'enlever une riche héritière, Amélie de Stryno. Ah ! Messeigneurs, quel mal pour punir le crime et récompenser la vertu !

Au Château-d'Eau, on représente *Jacques l'Honneur,* drame en cinq actes, de MM. Sazie et Grison. C'est un drame judiciaire qui n'est pas sans mérite. Au même théâtre on a joué le *Tour du monde d'un enfant de Paris,* drame en cinq actes et douze tableaux, de M. Ernest Morel, qui a tenu quelque temps l'affiche.

A cette époque de l'année, les revues fleurissent un peu partout. Elles me paraissent n'être pas sorties de la banalité ordinaire. Ce qui manque à toutes ces revues, c'est l'esprit. On l'a remplacé par de petites femmes, le public ne s'en plaint pas. Les faiseurs de revues ont trouvé un clou superbe, un gros clou, c'est notre bon maître Sarcey qu'ils chansonnent à plaisir.

Signalons pour terminer le *Chapeau d'un horloger* et le *Fils de famille,* représentés au Gymnase. Dans cette dernière pièce nous avons vu avec plaisir Lafontaine dans un rôle qu'il a créé il y a quarante ans environ. Galipaux s'est montré d'une cocasserie énorme dans le personnage d'Amédée du *Chapeau d'un horloger.*

L. VERNAY.



PROJET DE LOI SUR LA PERSONNALITÉ CIVILE

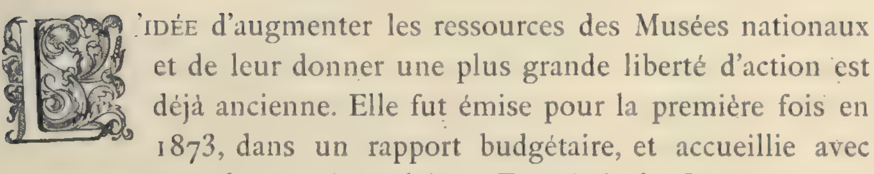
DES

MUSÉES NATIONAUX

PRÉSENTÉ A LA CHAMBRE DES DÉPUTÉS
PAR M. GEORGES LEYGUES, MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS,
ET PAR M. RAYMOND POINCARÉ, MINISTRE DES FINANCES.

EXPOSÉ DES MOTIFS

Messieurs,



L'idée d'augmenter les ressources des Musées nationaux et de leur donner une plus grande liberté d'action est déjà ancienne. Elle fut émise pour la première fois en 1873, dans un rapport budgétaire, et accueillie avec faveur par tous les esprits éclairés. En 1878, le Gouvernement déposa un projet de loi ; l'honneur de cette initiative revient à M. Bardoux. La question fut reprise plusieurs fois par M. Jules Ferry, par plusieurs groupes de députés, et finalement par M. Léon Bourgeois.

Elle est posée depuis plus de vingt années devant l'opinion publique et devant les Chambres et attend encore une solution.

Il serait trop long de rechercher les raisons de ce retard. Dès la première heure l'accord s'était établi entre le Gouvernement et les Chambres sur le principe même de la loi projetée ; des difficultés de détails, des soucis plus urgents ont seuls empêché jusqu'à ce jour d'aboutir.

La cause des Musées nationaux est intimement liée à celle de l'éducation publique. Le régime républicain, qui a tant fait pour

l'instruction, se doit à lui-même de couronner son œuvre en assurant l'avenir des grandes collections artistiques et scientifiques qui désormais appartiennent à tous.

Les Musées ne doivent pas être considérés seulement comme des lieux de réunion agréable où des tableaux, des statues, des objets antiques ou modernes sont exposés pour l'agrément des yeux; ils constituent une histoire vivante des civilisations humaines; ils marquent avec précision le caractère des peuples et des époques; ils sont une mine féconde, une sorte de grand livre toujours ouvert où les chercheurs viennent puiser. Ils forment, pour un pays comme la France, où l'art et l'industrie sont unis par un lien si étroit qu'il est souvent malaisé de les séparer l'un de l'autre, des foyers d'enseignement indispensables.

Chez nous, l'art n'est point chose somptuaire ; il est chose de première utilité. Nos produits manufacturés et nos produits industriels s'affirment sur tous les marchés du monde par la richesse et la variété de l'invention, la pureté de la forme et le style.

Si nos ouvriers d'art ont des concurrents et des envieux qui les pressent, ils n'ont pas de rivaux. Nous devons conserver à tout prix cette suprématie que personne encore n'a osé nous contester. Nous y aiderons puissamment en développant et en complétant les collections où ces ouvriers et le public viennent s'instruire, former leur goût, chercher des stimulants et des exemples.

L'œuvre à laquelle nous vous demandons de vous associer touche donc aux intérêts immédiats du pays. Elle a pour but non seulement d'augmenter l'éclat de nos collections artistiques, mais encore d'encourager et d'accroître, sous ses formes les plus élevées et les plus rémunératrices, la production nationale. Développer le sentiment du beau en France, c'est travailler à élever le niveau moral et à développer le bien-être matériel de tous.

Assurément, la supériorité des Musées français demeure encore indiscutable. Mais s'il est toujours vrai qu'ils ne redoutent aucune comparaison, nous ne devons pas nous dissimuler que leurs rivaux étrangers ont accompli en ces dernières années des progrès inquiétants. Si nous voulons que nos galeries conservent leur situation prépondérante qui est une de nos gloires, il faut les mettre à même de soutenir la lutte à armes égales.

On sait combien sont pauvrement dotés nos Musées nationaux. Malgré leur bonne volonté, les Chambres ne peuvent consacrer à

leur accroissement et à leur entretien qu'un crédit annuel de 162.000 francs. Or, avec une si faible somme, il faut d'abord subvenir à tous les achats du Louvre : peintures et dessins, sculptures grecques et romaines, sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, objets d'art de toute nature et de toutes époques, antiquités orientales, antiquités égyptiennes, céramique antique, etc... Il faut encore, sur ce même fonds, satisfaire aux légitimes exigences du musée de Versailles, gardien des souvenirs de notre histoire militaire, et du musée de Saint-Germain, dépositaire des plus anciens monuments de la civilisation nationale. Il faut enfin prélever une dotation pour le Luxembourg qui reçoit en dépôt les principales acquisitions faites par l'Administration des Beaux-Arts aux Salons annuels, et conserve ainsi pour l'avenir les chefs-d'œuvre des écoles contemporaines.

Tandis que notre budget n'attribue aux musées qu'une allocation de 162.000 francs, l'Angleterre et l'Allemagne multiplient les sacrifices pour les leurs. En Angleterre, c'est une somme huit fois supérieure et en Allemagne quatre fois supérieure que l'État consacre à l'accroissement des grandes collections publiques. Partout en Europe et en Amérique, des efforts considérables sont faits dans le même but. Dans ces conditions, les Musées français ne peuvent se développer avec la même rapidité que leurs rivaux. Ils demeurent en quelque sorte stationnaires. Ils perdent leur avance. Ils se voient enlever dans les ventes publiques les morceaux les plus précieux. Il est impossible que la France consente à se laisser primer dans un domaine où, depuis plusieurs siècles, elle tient le premier rang.

Pour le lui maintenir il n'est que temps d'aviser.

C'est cette préoccupation qui nous détermine à vous soumettre le présent projet de loi.

Le meilleur moyen de remédier à l'état des choses actuel est d'accorder la personnalité civile à l'ensemble des Musées nationaux. Le Parlement n'a pas hésité en 1893 à en investir le corps formé dans chaque Académie par les Facultés de l'État. Cette mesure a produit déjà de très heureux effets pour l'enseignement supérieur[1];

[1] Le produit des dons, legs et subventions faits aux Facultés et corps de Faculté, depuis 1885, date de la reconnaissance de la personnalité civile aux Facultés, atteint aujourd'hui 425.060 fr. de revenus annuels.

nous vous demandons de l'étendre à des institutions non moins dignes d'en bénéficier.

La réforme que nous vous proposons présente de nombreux avantages. Il en est un qu'il convient d'indiquer en premier lieu. Tout le monde reconnaît que l'application rigoureuse des règles de la comptabilité publique crée aux musées une situation des plus difficiles en ce qui concerne les achats. La nature des transactions dont les œuvres d'art font l'objet, se concilie mal avec l'existence d'un crédit annuel immuable, soumis au principe de la spécialité de l'exercice. Ce système impose forcément des entraves à l'acheteur. Telle année le marché n'offre aux musées que peu d'occasions de s'enrichir ; telle autre, au contraire, les grandes ventes se multiplient. Dans le premier cas, le crédit est supérieur aux besoins et il est regrettable de penser que l'État ne peut limiter ses acquisitions courantes pour épargner ses ressources en vue d'un meilleur emploi dans l'avenir. Dans le second cas, l'Administration se voit dans l'alternative ou de renoncer à des achats avantageux, ou de solliciter des Chambres des crédits extraordinaires. Mais ce dernier moyen, auquel la générosité du Parlement a permis parfois de recourir, n'est, le plus souvent, qu'un expédient dangereux. Se présenter à des enchères après avoir donné à ses intentions la publicité solennelle d'un débat parlementaire, c'est faire le jeu de ses concurrents. C'est désigner d'avance l'objet que l'on désire et proclamer qu'on est résigné à l'acquérir à tout prix. En octroyant aux Musées nationaux la personnalité civile, on modifiera heureusement cette situation ; on créera un être moral, revêtu d'un caractère de perpétuité, qui grandira, se développera et fera de ses ressources un emploi d'autant plus utile qu'il sera plus libre.

La réforme proposée comporte un second avantage. Elle permettra d'accroître, sans aggraver les charges du Trésor, les ressources dont les musées disposent pour leurs achats. Du jour, en effet, où ils jouiront de la personnalité civile, ils deviendront aptes à posséder une fortune propre, et cette fortune, déjà existante, s'augmentera rapidement.

Ici, une observation est nécessaire. L'enrichissement des collections étant le but unique de la présente loi, nous tenons à prévenir sur ce point toute équivoque. Aux termes de l'article 4, c'est exclusivement à l'acquisition de tableaux, dessins, statues,

antiquités, objets d'art, etc., que le nouvel établissement public, dont nous provoquons la création, devra consacrer ses revenus. Quant à toutes les autres dépenses, tant de personnel que de matériel, que comporte le service des musées, il continuera d'y être pourvu comme par le passé, à l'aide des sommes inscrites annuellement au budget de l'État.

Nous venons de dire que les musées nationaux pourraient disposer d'un patrimoine ; ce patrimoine, comment le constituer ?

Tout d'abord, nous sommes autorisés à affirmer que l'institution nouvelle attirera les libéralités des particuliers. Le nombre est grand, dans notre pays, de ceux qui tiennent à honneur d'aider de leurs deniers l'Administration des musées. Nul n'ignore que d'importantes acquisitions ont été plusieurs fois facilitées par l'intervention de généreux bienfaiteurs. Ce mouvement ne pourra que s'accentuer, du jour où les musées vivront sous un régime plus souple et plus large. Des dons, des legs, des souscriptions individuelles et collectives viendront former le premier noyau de leur fortune. Déjà, on nous les annonce. Ce sera là la part de l'initiative privée.

Mais l'État ne peut se reposer entièrement sur elle. Il ne suffit pas de donner la personnalité aux Musées nationaux, de créer une caisse. En créant l'institution nouvelle, l'État est moralement tenu d'en assurer l'existence et d'en favoriser le développement. Dans ce but, nous vous proposons un certain nombre de mesures qui, sans engager les finances publiques, lui permettent de s'acquitter de ce devoir.

La première ne peut soulever aucune objection. Elle consiste à maintenir au budget le crédit annuel de 162.000 fr. consacré « aux acquisitions d'objets d'art et d'antiquité » ; avec cette seule différence que, désormais, il sera mis à la disposition des musées à titre de subvention annuelle, et entrera dans l'ensemble de leurs revenus propres. Grâce à cette modification de pure forme, on pourra, selon les circonstances, dépenser toute cette somme dans l'année ou la capitaliser soit totalement, soit partiellement. Le crédit, s'il n'est pas dépensé en fin d'exercice, ne tombera pas en annulation et sera reporté à l'exercice suivant. Les avantages de cette combinaison sont si évidents qu'il est superflu d'y insister.

Nous vous demandons, en second lieu, d'affecter aux Musées nationaux une ressource qui figure aujourd'hui parmi les recettes

générales du budget, mais qu'il est naturel de leur attribuer, car ce sont eux-mêmes qui la créent : nous voulons parler du produit de la vente des estampes, moulages et autres reproductions des œuvres dont ils sont dépositaires. D'après les résultats des cinq derniers exercices ce produit s'élève, années moyennes, à près de 45.000 francs. Pour le budget, le sacrifice sera minime et c'est le seul que nous lui demandons ; pour les musées, au contraire, le bienfait sera considérable.

Enfin, il est une troisième et dernière mesure que nous soumettons à votre examen. Par un projet distinct, le Gouvernement vous invite à régler définitivement la question, depuis si longtemps pendante, de l'emploi du produit de la vente des diamants de la Couronne et à en affecter la moitié à constituer aux Musées nationaux une dotation inaliénable. Il ne s'agit, en réalité, que de leur restituer une partie d'un bien qu'ils sont en droit de considérer comme leur.

Au moyen des diverses ressources énumérées ci-dessus, se trouvera constituée la fortune propre de la personne civile dont nous vous demandons la création.

Cette fortune sera administrée de la manière suivante :

A la tête des Musées nationaux, nous plaçons un Conseil qui exercera sur tout ce qui touche aux questions d'art un contrôle supérieur, et contribuera à assurer le bon emploi de toutes les ressources affectées aux acquisitions. En ce qui concerne le détail des attributions de ce Conseil et les prescriptions relatives à la gestion des deniers, nous pensons que ces matières rentrent dans le domaine des règlements ; c'est ce que vous avez pensé vous-mêmes lorsque, l'année dernière, vous avez investi de la personnalité civile les corps de Facultés.

En conséquence, un article du présent projet renvoie à un règlement d'administration publique la solution de toutes les questions qui n'exigent pas l'intervention du législateur. Le soin qu'apporte le Conseil d'État dans les travaux de cette importance, alors surtout qu'il s'agit des établissements d'utilité publique, vous est un sûr garant qu'il saura mener cette œuvre à bien.

Tel est, Messieurs, l'esprit de la loi que nous vous soumettons. Le budget de 1895 faisant état des recettes résultant du produit de la vente des estampes et des moulages du Louvre, elle ne pourra devenir exécutoire qu'à partir du 1er janvier 1896. Nous n'en

insistons pas moins vivement pour qu'elle soit discutée et votée sans retard. Nous croyons qu'elle est de nature à rallier les suffrages de tous ceux qui s'intéressent à l'avenir de nos musées et à l'instruction supérieure de la démocratie.

En conséquence, nous avons l'honneur de soumettre à vos délibérations le projet de loi suivant :

PROJET DE LOI

Le Président de la République française

Décrète :

Le projet de loi dont la teneur suit sera présenté à la Chambre des Députés par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et par le Ministre des Finances, qui sont chargés d'en exposer les motifs et d'en soutenir la discussion.

Article premier.

Est investie de la personnalité civile, sous le titre de Musées nationaux, la réunion des musées du Louvre, de Versailles, de Saint-Germain et du Luxembourg.

Article 2.

Les Musées nationaux sont représentés par un conseil composé ainsi qu'il suit :

1° Onze membres, nommés pour trois ans par décret du Président de la République, savoir :

2 sénateurs ;

2 députés ;

1 conseiller d'État ;

1 conseiller maître à la Cour des Comptes ;

et 5 membres, pris en dehors de l'Administration parmi les personnes que désignent leurs travaux et leurs connaissances spéciales.

2° Trois membres de droit, savoir :

Le directeur des Beaux-Arts ;

Le directeur des Musées nationaux ;

Le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

Article 3.

Les ressources des Musées nationaux comprennent :

1° Les dons et legs ;

2° Les versements à titre de souscriptions individuelles ou collectives ;

3° Les sommes allouées par l'État à titre de subventions pour acquisitions d'objets d'art et d'antiquité ;

4° Le produit de la vente par ces musées des estampes, moulages et autres reproductions ;

5° Toutes autres ressources qui pourraient leur être affectées par la loi.

Article 4.

Les ressources des Musées nationaux sont exclusivement employées en acquisitions d'objets d'art ou d'antiquité.

Article 5.

Un règlement d'administration publique déterminera toutes les mesures d'exécution de la présente loi, et notamment le tarif des droits à établir à l'entrée des Musées nationaux.

Article 6.

La présente loi sera mise à exécution à dater du 1er janvier 1896.

Fait à Paris, le 18 décembre 1894.





CHRONIQUE



Les dangers dont les secousses de tremblement de terre, qui ont ébranlé le sol de l'Attique au mois d'avril dernier, ont menacé le Parthénon, préoccupent le gouvernement hellénique, qui s'est empressé, nous l'avons dit précédemment, de confier à une commission, composée des hommes les plus autorisés, le soin de rechercher les mesures que commande la situation pour sauvegarder ces merveilleuses ruines. Précisément, le *Journal officiel* vient de publier un rapport de M. Lucien Magne, architecte et professeur à l'École des Beaux-Arts, sur une mission en Grèce et en Italie, dont il fut chargé par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, pour étudier la structure et la décoration des monuments de l'art grec ; et ce document important contient une description d'ensemble du Parthénon, qui demeure intéressante, même après les études dans lesquelles, avant lui, s'est exercée la sagacité de tant d'artistes et de critiques éminents. Les récentes préoccupations qui se sont manifestées pour la conservation de ce qui subsiste du chef-d'œuvre de Phidias et d'Ictinus ajoutent au sujet un intérêt d'actualité.

L'aspect du Parthénon, entrevu à travers le portique des Propylées, est tel que quiconque a gravi le rocher en garde une impression ineffaçable. Le monument domine la plaine comme s'il faisait corps avec le rocher sur lequel il repose. Grâce à sa position oblique, il offre aux regards des visiteurs franchissant les Propylées le développement de ses façades nord et ouest, et le ciel, sur lequel s'enlève en clair le marbre aux tons d'or fauve, l'enveloppe de toutes parts. Lorsque, suivant le chemin des processions, on gravit à l'est les gradins du portique extérieur, la scène change ; c'est la mer et l'île de Salamine qu'on entrevoit entre les colonnes, tandis que vers l'est s'élève le Pentélique aux lignes simples ; au nord, le Parnés se colorant, suivant l'heure du jour, en tons de velours bleu foncé ou violet.

Qu'était-ce donc que ce Parthénon dont les auteurs anciens n'ont parlé qu'avec respect et qui, mutilé par la main des hommes, conserve encore un tel prestige ? C'est le monument religieux et national des Athéniens. Si l'Acropole tout entière est consacrée à la

déesse protectrice de la cité, le Parthénon est sa demeure. C'est là que Phidias l'a représentée dans le naos, au milieu de la galerie à deux étages qui, sur trois côtés, contournait la grande salle.

Cette salle s'ouvre à l'est par une grande baie que fermait sans doute une porte de bronze, sous un portique de six colonnes élevé de deux marches au-dessus du péristyle qui entoure le monument. La même disposition est répétée sur la face ouest : là, comme à l'est, le péristyle précède un portique de six colonnes, que ferment latéralement les murs extérieurs du temple, terminés par des antes ; une grande porte, ouverte sous ce portique, donne accès à une salle, mais moins profonde que le naos, et divisée en travées égales par quatre points d'appui dont l'emplacement est marqué dans le dallage. C'est dans cette salle ou opisthodome que, d'après les auteurs anciens, était conservé le trésor de la cité, peut-être même le trésor de la confédération hellénique, transféré de Délos à Athènes, après les éclatantes victoires qui avaient déterminé la retraite des Perses.

La décoration extérieure du temple fait d'ailleurs bien connaître sa destination. Sur les frontons sont figurées, d'un côté, la naissance d'Athénè, de l'autre la dispute d'Athénè et de Poseidon au sujet de l'Attique : c'est l'origine divine et légendaire de la cité. Sur les métopes de la frise sont sculptés en bas-reliefs les scènes des temps héroïques, les combats des Lapithes et des Centaures, ou les combats des Athéniens contre les Amazones. Sur les murs mêmes du temple, l'architecte a représenté la grande procession des Panathénées qui, tous les quatre ans, accompagnait les jeunes vierges chargées de porter à l'Acropole le nouveau péplos, tissé en l'honneur d'Athénè, dans le temple voisin du Parthénon où croissait l'olivier sacré.

A l'intérieur du naos, les galeries semblent disposées pour recevoir les offrandes. A l'extérieur, dans l'enceinte consacrée, se dressaient les stèles et les statues votives.

Ainsi, d'après le témoignage de Vitruve, de Pline, de Pausanias et de Plutarque, confirmé par le monument lui-même, le Parthénon était à la fois un temple-musée consacré à Athénè et un trésor placé sous la protection de la déesse. Cette double affectation ne semble-t-elle pas devoir écarter l'hypothèse de l'éclairage hypêtre, c'est-à-dire d'une ouverture centrale qui eût laissé le naos et les objets d'art qu'il contenait exposés à toutes les intempéries ?

Une des questions qui ont le plus divisé les érudits qui ont étudié le monument, est l'hypothèse de cette ouverture centrale, destinée à éclairer par le haut l'intérieur du temple. Dans son rapport, M. Magne conclut résolument contre cette hypothèse : à son avis, l'existence de cette ouverture est absolument improbable, car elle aurait laissé exposées aux intempéries la statue chryséléphantine d'Athénè ainsi que les richesses du trésor qui l'entouraient. En outre, on ne trouve trace nulle part d'une canalisation souterraine permettant l'écoulement des eaux pluviales qui auraient séjourné dans le naos comme dans une cuvette. Sous le ciel lumineux de l'Attique, il était superflu d'imaginer les systèmes les plus compliqués, déclare-t-il, pour l'éclairage du naos au Parthénon : la porte ouverte y suffisait.

Il n'est pas possible d'analyser ici le rapport très étendu de M. Magne, dont l'étude sur le Parthénon n'est qu'une partie. C'est un travail très complet sur l'art grec et dont l'importance comme l'érudition seront hautement appréciées.

L'Académie des Beaux-Arts a proposé au concours d'architecture pour le prix Achille Leclère, à décerner en 1895, le sujet suivant : « Un pavillon pour les produits de la manufacture de Sèvres à l'Exposition

universelle de 1900 ». Voici les termes du programme indiquant aux concurrents l'économie générale du projet : « Par l'excellence des matières employées, par la puissance des moyens de fabrication, que l'État met dans les mains de ses ouvriers, les produits de la manufacture de Sèvres sont difficilement comparables aux travaux des industries similaires. Aussi est-ce avec raison et justice que la manufacture a été déclarée hors concours. Dès lors il est logique d'en réunir les œuvres à part. Un pavillon spécial serait affecté à la Manufacture nationale de Sèvres, depuis longtemps célèbre, qui a joué et joue encore un rôle si glorieux. Il conviendrait qu'il renfermât les collections servant à l'enseignement, à la pratique, à la production moderne. La première présenterait d'abord les modèles que nous a laissés l'antiquité, la seconde les exemples légués par nos prédécesseurs, enfin la troisième montrerait les efforts faits pour maintenir les progrès de l'art céramique. L'édifice projeté, de dimension considérable, comporterait des salles ou galeries, parfaitement éclairées, disposées avantageusement pour faire valoir les objets exposés en trois catégories distinctes. Précédé d'un vestibule, il devrait contenir, outre les salles d'exposition, un ou deux salons, pour y recevoir le président de la République, ainsi que les personnages officiels. De plus, on trouverait une salle pour la réunion du jury supérieur, et quelques dépendances placées dans le soubassement. Une enceinte ingénieusement combinée mettrait à l'abri de tout danger ces précieuses collections sur lesquelles veilleraient nuit et jour les préposés de l'administration. La décoration de cet édifice sera riche, de bon goût, comportant l'emploi de marbres précieux, de sculptures, de représentations sur émail ou sur faïence de différentes compositions décoratives racontant l'histoire du travail et expliquant la fabrication de la céramique ».

Informée par le président de l'Académie philharmonique de Rome, de la prochaine célébration du troisième centenaire de Palestrina, l'Académie des Beaux-Arts a répondu par un télégramme que la Compagnie s'associe unanimement à l'hommage rendu à la glorieuse mémoire du célèbre compositeur.

Ont été élus correspondants de l'Académie : 1° en remplacement de M. Pradilla, élu associé étranger, M. Albrecht de Vriendt, directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts à Anvers ; 2° et en remplacement de M. Rubinstein, décédé, M. Gouvy, compositeur de musique, à Hombourg-Haut (Lorraine).

Le musée du Louvre a fait l'acquisition, au prix de 12.000 francs, d'un très beau tableau de David, le *Portrait des dames Bataillard*, peint par l'artiste pendant la période de son exil en Belgique, et d'une exécution magistrale, où se manifeste visiblement l'étude et l'influence des œuvres de Franz Hals.

Pour le musée du Luxembourg, l'administration des Beaux-Arts s'est rendue acquéreur d'une toile de M. Alfred Stevens, la *Rentrée du bal*.

Sur le rapport de MM. Dawant et Loviot, le comité de la Société des artistes français a décidé que désormais il serait créé au Salon des Champs-Élysées une section des arts appliqués, analogue à celle qui existe déjà au Salon du Champ-de-Mars.

L'organisation du musée Galliera vient d'être définitivement arrêtée par le Conseil municipal de Paris : ce sera, avant tout, un musée d'art industriel. Quant au musée des collections artistiques, comprenant les tableaux et sculptures relatives à l'art parisien moderne, il sera installé aux Champs-Élysées, dans le pavillon de la Ville de Paris.

M. Jules Jacquet a été chargé de reproduire au burin le plafond peint par M. Bonnat à l'Hôtel-de-Ville, qui a pour sujet : l'*Art triomphant de l'Ignorance et de la Barbarie*. Pour cette planche il est alloué au graveur une somme de 10.000 francs.

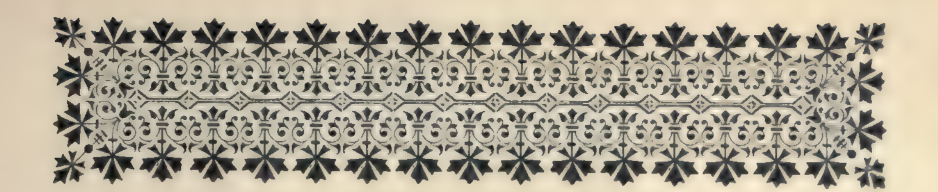
Le Conseil municipal a accepté, pour le musée Carnavalet, l'offre de M. Victorien Sardou qui a fait don à la Ville de Paris de la porte de la maison habitée par Pierre Corneille, rue d'Argenteuil. Cette maison disparut en 1878, avec la butte des Moulins sur laquelle elle était édifiée, lors du percement de l'avenue de l'Opéra, qui amena le nivellement de tout ce quartier.

Un emplacement a été accordé dans le parc Monceau par le Conseil municipal à la Société des gens de lettres pour y ériger le monument élevé à la mémoire de Guy de Maupassant.

La Société centrale des architectes français a renouvelé son bureau, les censeurs et le Conseil d'administration, qui seront ainsi composés :

M. Charles Garnier, membre de l'Institut, président ; MM. Ach. Hermant et Corroyer, A. Newham, à Lille, vice-présidents ; MM. Roux, secrétaire principal, Boileau, secrétaire adjoint ; Poupinel, secrétaire-rédacteur ; Bartaumieux, archiviste ; David de Penanrun, trésorier ; MM. G. Raulin, Lucien Étienne, J. Guadet, censeurs ; MM. Lalanne, Alfred Normand, membre de l'Institut, Paul Sédille, L. Georges, Frantz Jourdain, Heret, Daumet, membre de l'Institut, délegués parisiens au Conseil ; MM. Marmottin, à Coulommiers, Sainte-Marie Perrin, à Lyon, Marius Faget, à Bordeaux, Beignet, à Angers, délégués provinciaux au Conseil.

Aux termes de son testament, le peintre Saintin, décédé au mois de juillet dernier, a légué : 1° à l'École des Beaux-Arts de Paris, une somme de 5.000 francs qui sera convertie en une rente sur l'État qui, chaque année, sera donnée en prix à l'élève de l'École des Beaux-Arts (section de peinture), qui aura obtenu le plus de médailles dans le cours de l'année ; 2° au musée du Louvre, le portrait d'Achille Leboucher, en son vivant artiste peintre français, ancien conservateur de la galerie du Palais-Royal, portrait peint par Saintin en 1864 ; 3° à l'Association des artistes peintres, la somme de 5.000 francs.



LES LIVRES

Félicien Rops, étude patronymique par Eugène Demolder, *avec quelques reproductions brutales de devises inédites de Rops* (Paris, René Pincebourde).



D'UNE simple recherche sur les origines généalogiques de Félicien Rops, M. Eugène Demolder a pris prétexte pour exprimer en quelques pages, — trop brèves à notre gré, eu égard à l'intérêt qu'elles présentent et à la profonde compréhension de l'œuvre du grand artiste, dont elles témoignent, — le caractère synthétique de cette œuvre extraordinaire et déconcertante. Et pourtant aurions-nous tort de tenir pour négligeables les origines flamandes qui ont préoccupé M. Demolder, le probable atavisme flamand dont l'influence a dû s'exercer sur l'art prestigieux de Félicien Rops. En dépit de l'origine wallonne, — Rops est né à Namur, — l'auteur établit généalogiquement que la famille de l'artiste est « incontestablement flamande ».

Mieux que toutes les présomptions, d'ailleurs, mieux que tous les documents, l'œuvre même de Rops ne trahit-elle pas péremptoirement sa race ? Et la robuste puissance de cette race, la série — qu'on pourrait dénommer flamande, — de ses eaux-fortes ne la proclame-t-elle pas par la maîtrise et la solidité de la facture comme par le sentiment profond du type interprété ?

Voilà l'argument le plus décisif pour affirmer ces « influences lointaines », cette « alchimie héréditaire », et prouver que « de la terre où étaient nés Brueghel et Jérôme Bosch, Rops aussi pouvait surgir ». Puis, à considérer non plus seulement cette partie mais l'ensemble de son œuvre tout entière, l'auteur a raison de conclure : « Cette force native et patrimoniale s'applique au symbole de choses éternelles et plus vastes que les manifestations d'un art autochtone, car Rops est de ceux qui, par leur génie, appartiennent plus au monde qu'à une contrée. »

C'est qu'en effet Rops a exprimé la femme moderne avec une intensité inégalée et un art impeccable. « Il l'a déshabillée d'une griffe maîtresse et il a imprégné les noirs de son eau-forte de toute l'animalité tentante, de

toute la perversité cruelle des filles de nos temps ». Il est l'inventeur incontesté et le créateur de cette « demi-nudité » moderne, dont tant de dessinateurs se sont évertués, après lui, à imiter la suggestive expression, mais combien vainement !

Sait-on, enfin, que ce maître-artiste est aussi un maître-écrivain ? A ceux qui ignorent, en dehors de son œuvre plastique, ce qu'a d'intense et subtile pénétration l'esprit de Rops, il faudrait signaler ses lettres



DEVISE PAR FÉLICIEN ROPS

Pour Poulet-Malassis.

exquises, dont se délectent ses amis. M. Demolder en cite une, datée de Bretagne, où il lui raconte son regret « d'avoir dû quitter les plages blondes de Flandre et les dunes d'argent, dans les replis desquelles éclatent les toits rouges couronnés de pampres, telle la face empourprée du vieux Silène, et les peupliers trembles et les argousiers gris, *hippophaë ramnoïdes,* eût dit le père Bellinckx, mon vieux et vénéré professeur de botanique, à mon regretté collège de N.-D. de la Paix, car je suis élève des Jésuites, mon cher ami, et point ne le regrette ». Puis l'artiste ajoute : « Eux seuls donnaient une instruction basée sur la belle inégalité intellectuelle, et en arts et en lettres professaient un noble druidisme. Ils voyaient clair dans les méandres des jeunes cerveaux, se connaissaient en « matière grise » et savaient distinguer, dès leur formation, le calcaire

dont on pave les rues, du Carrare dont on fait les bustes. Leurs mains amitieuses et délicates écartaient des lèvres des cérébraux le brouet des gamelles pédagogiques, dont M. Sarcey gavait ses disciples, — *macte, puer !* — déjà sérieux, les pauvres, dès la première culotte, cette même culotte « centre gauche » qu'ils ont continué à user plus tard sur la moleskine des parlements que l'on sait. Je suis porté, comme tous ceux



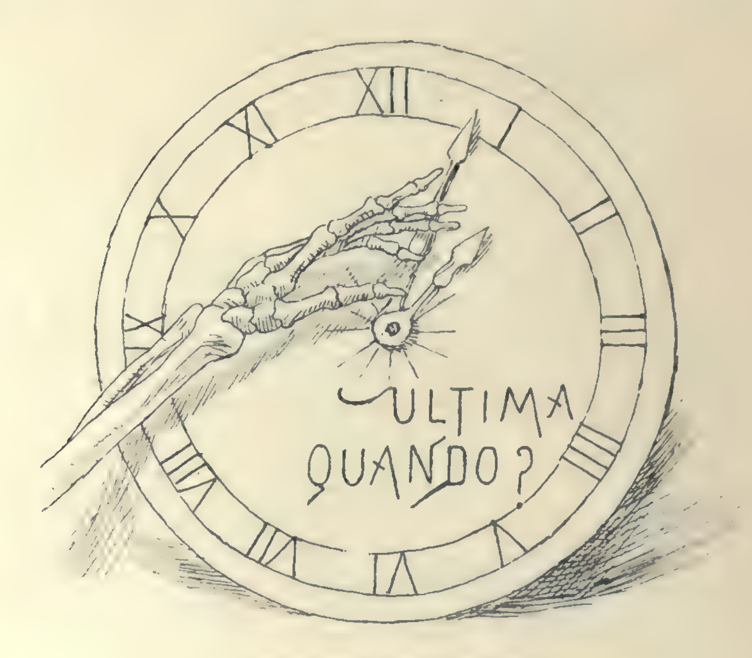
DEVISE PAR FÉLICIEN ROPS

Pour Charles Baudelaire.

qui sont honnêtes et sincères, vers la justice du socialisme, et, — arrange tout cela, toi qui es légiste, — je suis toujours tenté de défendre les Juifs et les Jésuites, probablement parce qu'on les hait, comme l'araignée et l'ortie de Hugo. C'est que j'ai appris dans ces doux collèges, abrité de la banalité utilitaire et ventrue, un tas de jolies choses inutiles, qui ont fait le charme de ma vie, et je leur suis reconnaissant de ces spirituels loisirs..... ».

Et, plus loin : « Me voici donc dans la terre de granit recouverte « de « chênes ». J'ai planté ma tente d'errant à la Guymorais, la mer du Guy !

De la table épaisse et noire, — une porte de ville disqualifiée, — sur laquelle je t'écris, je vois les coiffes blanches des filles disparaître sous les chênaies, dans les chemins creux où naguère les vieux fusils à pierre qui avaient déjà fait leur devoir au plat-bord des bateaux de Surcouf, foudroyaient férocement les « bleus » à travers les haies de troënes..... A l'horizon, Saint-Malo, la belle guerrière, toute ceinturonnée de tours et de bastions, se balance sur l'eau comme si elle dansait une pyrrhique marine. Elle me fait penser à Chateaubriand, le grand tourmenté, et à Lamennais, qui, lui aussi, avait l'air d'un écueil fouetté « par les autans ».



DEVISE PAR FÉLICIEN ROPS

Pour Barbey d'Aurevilly.

« Tout cela est beau. Ce pays merveilleux me parle à l'esprit, pas au cœur. Cette mer d'un bleu si attendri, qui n'a rien des bleus secs, aciérés de la Méditerranée, réjouit mes yeux, mais je sais qu'elle n'a rien à me dire et que les sirènes de la ville submergée d'Aleth, qui dansent ici, de nuit, sur les flots, avec la lumière des vieux phares, ne sont pas blondes comme celles que j'aime et dont les seins résolus, là-bas, dans les mers du Nord, fendent la vague, ainsi que les proues des navires où Pierre Puget taillait ses déesses. Ah ! la mer du Nord ! celle qui vient d'Islande en roulant dans les sables moirés les changeants satins de sa robe ! Quand j'arrive, après de longs départs, j'ouvre les narines au vent pour aspirer ses senteurs à elle... Il me semble, et c'est alors que de mystérieux atavismes me font exulter le cœur, qu'elle m'a aimé et caressé tout enfant et que bien souvent je me suis endormi, bercé par ses chants

qui, comme les malaguenas d'Andalousie, ressemblent à des plaintes, et à travers lesquels je perçois la voix des aïeux. C'est que ces rochers gris, d'une si fière allure, cette mer fiévreuse et porteuse de héros, dont les heurts et les cahots hurlent dans les cavernes comme des cris de guerre, ne valent pas pour moi la pauvre silhouette du pêcheur en braies rouges, à la marche alourdie par ses bottes de mer, regagnant son bateau à travers la dune flamande sous le grand vent d'automne... »



DEVISE PAR FÉLICIEN ROPS

Pour Armand Silvestre.

On le voit ce serait se faire du prodigieux artiste une idée incomplète, que de ne l'apprécier que par ses fascinants dessins ou ses merveilleuses eaux-fortes. Cette autre face de sa nature, il faut savoir gré à M. Demolder de l'avoir laissé entrevoir, et aussi souhaiter que sa promesse soit tenue, du livre dont cette étude n'est que la préface et dans lequel il se propose d'analyser par le détail « les bizarres et profondes beautés du grand maître des *Sataniques* ».

Le lecteur nous saura gré de lui avoir montré ici quelques-unes des « reproductions brutales de devises inédites », qui accompagnent cette précieuse plaquette.

Paris-Almanach, 1895, texte par E. Goudeau, lithographies par Dillon (Paris, Ed. Sagot).

De fines lithographies et d'agréables proses, les unes aussi parisiennes que les autres, mettent, sur un thème quelque peu rebattu, la saveur de variations originales et sauvent l'almanach de son ordinaire banalité. Évidemment, le calendrier n'est là qu'un vieux prétexte : en le rajeunissant, le talent d'un écrivain et d'un artiste a fait mieux que le rendre plausible, il l'a rendu séduisant.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



TABLE DES MATIÈRES

OCTOBRE

NOVEMBRE

DÉCEMBRE

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

JUILLET

AOUT

SEPTEMBRE

OCTOBRE

NOVEMBRE

DÉCEMBRE

TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE



